ESTAMOS AQUI

Debates afrolatinoamericanos em perspectiva Brasil Argentina Volume 2

Natacha Muriel López Gallucci (Org.)

Natacha Muriel López Gallucci

(Organização)

ESTAMOS AQUI

Debates afrolatinoamericanos em perspectiva Brasil Argentina

Vol. 2

Dossiê Bilíngue Português / Castelhano

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Cariri
Sistema de Bibliotecas

L864e **López Gallucci,**
Natacha Muriel.
Estamos aqui: debates afrolatinoamericanos em perspectiva Brasil-Argentina [Volume 2]/
Natacha Muriel López Gallucci (org.) – Juazeiro do Norte: Universidade Federal do Cariri, 2022.
V. 2 - 306 p. il. ; PDF; 8,86 MB.
(Dossiê Multimídia Bilíngue Português – Castelhano; Inclui Índice e Bibliografia).

ISBN 978-65-88329-32-0

Grupo de Pesquisa FiloMove: Filosofia Artes e Estéticas do Movimento – Instituto Interdisciplinar de Sociedade, Cultura e Artes (IISCA); Pró Reitoria de Pesquisa (PRPI); Universidade Federal do Cariri (UFCA) Brasil; Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes, ICA-UFC); Universidade Federal de Alagoas (UFAL); Núcleo de pesquisa e Extensão em Artes da América Latina (ICHCA, UFAL).

1. Filosofia. 2. Estudos Afrolatinoamericanos. 3. Artes latinoamericanas. I. Título.

CDD 102

Bibliotecária: Fernanda Nunes de Araújo – CRB 3/1031

Bibliotecária: Fernanda Nunes de Araújo – CRB 3/1031

Capa: Laura Rondinella | Ateliê Casa da Montanha | Sousas | SP | Brasil

ORGANIZAÇÃO

Natacha Muriel López Gallucci

Grupo de Pesquisa FiloMove
Pró Reitoria de Pesquisa (PRPI)
Universidade Federal do Cariri (UFCA)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes, ICA-UFC)
Universidade Federal de Alagoas (UFAL)
Núcleo de Pesquisa e Extensão em Artes da América Latina (ICHCA, UFAL)

CONSELHO CIENTÍFICO

EQUIPE EDITORIAL FILOMOVE

SUMÁRIO

PRIMEIRA PARTE
Metodologias e aproximações estéticas em perspectiva afrolatinoamericanas

SEGUNDA PARTE

Grupo de Pesquisa FiloMove. Metodologias colaborativas de pesquisa-ação

TERCEIRA PARTE

Grupo de Pesquisa FiloMove.
Diálogos teóricos e trajetórias de transmissão da cultura popular e afrolatinoamericana

APRESENTAÇÃO

APRESENTAÇÃO

O Dossiê bilíngue **ESTAMOS AQUI! *Debates afrolatinoamericanos em perspectiva Brasil Argentina Volume 2*** compila uma série de artigos, trabalhos de pesquisa- ação e diálogos teóricos organizados pelo Grupo FiloMove cujo projeto de pesquisa foi contemplado pela Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade Federal do Cariri (PRPI, UFCA). O percurso foi tecido entre 2019 e 2021 a partir de investigações comuns e laços estreitados com diversos grupos de pesquisa afrolatinoamericanos no Brasil e na Argentina; em ações combinadas com coordenadores de linhas temáticas afrocentradas, agrupações sociais e de cultura popular, discentes e docentes ligados a pesquisas emergentes de ambos os países.

Dando continuidade à série bilíngue **ESTAMOS AQUI!** [1] publicada em 2021, no presente

[1] LÓPEZ GALLUCCI, Natacha M. (Org.) *Estamos Aqui! Debates Afrolatinoamericanos em Perspectiva Brasil Argentina* Volume 1. Juazeiro do Norte, CE: Editora UFCA, 2021. Disponível em: https://ebooks.ufca.edu.br/catalogo/estamos-aqui-debates-afrolatinoamericanos-em-perspectiva-brasil-argentina/ Acessado em 07/10/2021. Apresentação em Vídeo https://youtu.be/AR4TmLqIjYI

trabalho, o Volume 2, participam mestres e mestras da cultura popular, a(r)tivistas, luthiers, músicos, artesãos e artistas-pesquisadores-docentes. Entre os docentes do Brasil, o Dossiê apresenta artigos produtos de pesquisas realizadas na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), na Universidade Regional do Cariri (URCA), no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará (PPGArtes UFC); na Licenciatura em Filosofia da Universidade Federal do Cariri (UFCA) e na Universidade de São Paulo (USP); assim também participam representantes do Grupo Tambor Mineiro (MG), do Grupo de Coco de Praia de Aquiraz (CE), de Grupos de Reisado como Arcanjo Gabriel e Reisando (CE). E, desde Argentina contribuem docentes do Conservatório de Música de Morón em Buenos Aires, da Licenciatura em Música Argentina da Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), do Conservatorio Carlos Morel de Quilmes, Buenos Aires e da Licenciatura em Música da Universidade Nacional de Cuyo (UNCuyo), em Mendoza, e da Licenciatura em Música da Universidade Nacional de Rosario (UNR); assim como mestres e mestras das culturas populares da província de Buenos Aires, Santa Fé e

Mendoza.

O Dossiê apresenta três partes resultantes de investigações estéticas, socioculturais e históricas, enfatizando reflexões metodológicas, processos de pesquisa-ação e criações contemporâneas nas áreas de educação, estudos interseccionais, artes da cena, técnicas corporais no sapateado e em danças, estudos da performance, transmissão da herança musical e das culturas populares em perspectivas afrolatinoamericanas.

Na **Primeira Parte: Metodologias e aproximações estéticas em perspectiva afrolatinoamericana,** Éder Rodrigues e Eloisa Domenici apresentam ***A formação nas artes do corpo em cena a partir de eixos performativos afroameríndios: giros e experiências na Universidade Federal do Sul da Bahia (Brasil).*** O artigo desenvolve duas propostas curriculares implementadas na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), em Porto Seguro, Bahia, Brasil. Ditas propostas compõem o curso de Graduação em Artes do Corpo em Cena e o curso de Especialização em

Dramaturgias Expandidas do Corpo e dos Saberes Populares. Ambos os cursos partem do intuito de conceber a formação em artes da cena em bases decoloniais e, ao mesmo tempo, expandir seu alcance ampliando o acesso à universidade pública, criando condições efetivas de inclusão social e cultural. Porto Seguro, lugar emblemático onde começou a conquista colonial, que oficialmente deu origem ao Brasil, torna ainda mais provocativa, segundo os autores, esta ousadia epistemológica.

Cícera Nunes, Reginaldo Ferreira Domingos e Zuleide Fernandes de Queiroz refletem sobre a ***Presença negra nas Universidades brasileiras: construção de possibilidades teórico-metodológicas e práticas educativas****.* O artigo revisita produções das linhas de pesquisa desenvolvidas no Cariri de maneira periodizada associadas às lutas contra a herança racista colonial - frisando o enfrentamento do racismo – as ações dialogam com diversos espaços acadêmicos: o Curso de Extensão *Iniciativas Negras*, realizado pelo *Núcleo Brasileiro Latino Americano e Caribenho de Estudos em Gênero, Relações Raciais e Movimentos Sociais - N'BLAC*; o *Artefatos da Cultura Negra*

vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará (UFC), evento esse que se desloca para o Cariri cearense numa rede de articulação entre o movimento negro (GRUNEC) e instituições de ensino superior públicas da Região Sul do Ceará: URCA, UFCA, IFCE. E *Memórias do Baobá*, uma realização do Núcleo das Africanidades Cearenses, da UFC. Nesse contexto ressaltam a importância da implantação da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), em Redenção, CE, contribuindo também no fortalecimento dessas discussões.

O compositor argentino Juan Martín Scalerandi aborda ***La milonga en el Rio de La Plata y sus orígenes negros.*** O artigo apresenta um levantamento bibliográfico das linhas de investigação que abordam o tópico na região, elenca partituras analisando rítmica e melodicamente composições associadas a emergência de milongas *sureras* e urbanas tradicionais; em seguida avança sobre a questão de suas origens negras no entramado da hibridação cultural que deu origem a música popular argentina.

Scalerandi partilha também algumas partituras de belíssimas obras autorais com exemplos audiovisuais que representam a forma contemporânea em que o autor manifesta a tradição da milonga na província de Buenos Aires.

Em ***O flamenco negro: a elegância e a graça da espanhola com a vivacidade da brasileira,*** traça-se uma linha do tempo promovendo um diálogo decolonial em relação ao flamenco no Brasil. Nesse sentido, o artigo observa a gênese da contribuição do negro na dança espanhola, retomando o fandango, algumas danças de origem africana e afro-americanas que chegaram da Espanha ao território brasileiro do período seiscentista ao oitentista e, avançando na linha histórica, o Flamenco atual. Para esta imersão apresentam-se como destaque a crítica dos espetáculos *Flamenco Negro* (2021) da Cia de Arte La Negra de Ana Medeiros, Porto Alegre, RS., cuja narrativa versa sobre a mulher negra dentro do flamenco brasileiro; e da coreografia intitulada C*armen Negra* do espetáculo *Todas Somos Carmen* (2018), de Ale Gutierrez, Florianópolis, SC. As narrativas de ambos os trabalhos aportam a

estranheza frente a corpos não europeizados propiciando novas reflexões no campo do Flamenco no Brasil.

Encerrando a primeira parte apresentamos ***A Lei "Dia do Candombe"*** em Porto Alegre, por Washington Gularte, referenciando o processo que abonou a sanção da lei.

Na **Segunda Parte: Grupo de Pesquisa FiloMove. Metodologias colaborativas de pesquisa-ação** compartilho alguns percursos de pesquisas do Grupo FiloMove realizados segundo as metodologias de filosofia em campo, estética relacional e coautoria. Em ***Transmisión transnacional del candombe Uruguayo en las universidades brasileña y argentina*** reflexionamos junto a *Carlos* Enrique Öesch e Suelen Turibio Lopes, sobre nossos trabalhos e didáticas no ensino acadêmico dos candombes e outros ritmos como maracatu, samba, tango, milonga, chacarera e músicas afrolatinoamericanas etc. A pesquisa advém dos projetos desenvolvidos em parceria com as disciplinas acadêmicas ministradas pelos docentes na Licenciatura em Filosofia, na Licenciatura em Música e em Dança das

universidades em que atuam os e as docentes. Entre as ações conjuntas destacadas e que possibilitaram este momento de reflexão mencionamos: o intercâmbio Brasil Argentina que a percussionista Suelen Turibio Lopes (Unicamp) realiza na Universidad de Cuyo (UNCuyo); os diálogos entre Suelen T. Lopes e Carlos E. Öesch investigando ritmos dos dois países a partir da transmissão de toques de candombes realizada nessa universidade; as ações de pesquisa em dança e música relativas à circulação transnacional do Seminário *Do candombe ao tango* (2016-2020) coordenado por mim, com a colaboração de Suelen Turibio Lopes nas edições de Campinas (Unicamp, 2016) e Fortaleza (PPGArtes UFC, 2019); e a realização das paisagens sonoras *De África para América* realizadas por Suelen Turibio Lopes, em 2019, para o Filme Ensaio *Performance em rede* (LÓPEZ GALLUCCI, 2020, PNPD CAPES). Problematizando aspectos transnacionais da transmissão acadêmica das culturas populares.

Em Projeto ***Coreisambo (Coco, Reisado e Malambo)*** apresentamos aspectos da pesquisa que buscou desconstruir a ideia de sapateado na

América Latina desenvolvida no Atelier de Criação III em 2021 (PPGArtes UFC). No âmbito desse Atelier, recebemos Mestres e Mestras da Cultura, vinculados às filosofias do corpo dos sapateado de coco, reisado e malambo, fio condutor do processo de reflexão transnacional realizado através de plataformas *on line.* Dividimos a experiência em três momentos: **Klévia Cardoso da Silva: oralidade, memória e vivências do Coco de Praia do Iguape, Aquiraz, Ceará; Valdir Vieira de Lima: surgimento do reisado no Cariri e Fernando E. "Cocho" Martinez: El Malambo, danza folclórica y movimiento cultural.** O processo de criação coletivo foi registrado em audiovisual e ainda se encontra em montagem, incluindo grupos de Coco Alagoano e estudantes da Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Alagoas.

Na **Terceira Parte: Diálogos teóricos e trajetórias de transmissão da cultura popular afrolatinoamericana**, artista-pesquisador-docente Ivan Vilela me recebe para sobrevoar sua trajetória artística e docente na Universidade de São Paulo em ***Metodologia do congado: viola caipira na universidade brasileira***. O artista discute as

contradições e possibilidades do ensino das artes populares na universidade ampliando o sentido das culturas como geradores de recursos didáticos e reflexões sobre nossa realidade latinoamericana. O diálogo percorre sua trajetória, composições para viola caipira e suas leituras; estabelece relações entre música, antropologia, filosofia da cultura e sociologia, destacando o congado como forma de transmissão imersiva e popular da cultura da viola caipira.

Em ***El tango entre dos generaciones. Diálogo con los bandoneonistas Cholo Montironi y Carlos Quilici*** os maestros expressam a paixão e a luta pela persistência do tango como manifestação da cultura popular argentina. Comparam os métodos de ensino popular e acadêmico, a difusão do tango, da milonga e do candombe no rádio e na televisão argentina, suas trajetórias nas grandes orquestras e as brechas geracionais, apropriações e modos de composição e estéticas tangueras bem diferenciadas.

O compositor e multiartista Maurício Tizumba e sua filha, a cantora e multiartista Júlia Tizumba, apresentam ***Tambor Mineiro*** destacando, nesse

diálogo, as artes afro-brasileiras na contemporaneidade. Aproximam-se de questões como o sincretismo religioso, a negritude, os processos de criação afro-brasileiros na cena teatral, a participação no cinema e nas lutas teóricas e a(r)tivistas pelos direitos étnico-raciais e das mulheres, através da cultura popular.

Em ***¿A qué llamamos "música argentina"? Entre folclore, milongas, candombes y tangos: Diálogo con Facundo Scanzi, Sol Narváez y Laura Lavalle*** conversamos com os participantes da agrupação argentina *Un, dos, tres, cuá* sobre a formação em música, os interesses por conhecer a história afroargentina entre os jovens e a criação de materiais didáticos adequados para a valorização artística da "terceira raiz" nas escolas públicas.

Finalizando o Dossiê, na seção ***Sobre as colaboradoras e os colaboradores*** encontram-se as mini biografias dos autores e autoras.

Desta maneira, ***ESTAMOS AQUI! Debates Afrolatinoamericanos em perspectiva Brasil Argentina*** Volume 2 estende o convite para pensar e colocar em valor, com respeito às tradições,

tópicos que nutrem as filosofias do corpo, as relações e as pesquisas artísticas em perspectiva afrolatinoamericanas do Brasil e da Argentina. Esforços que esperamos possam contribuir para a materialização e dinamização conceitual contra o racismo, tomando os aportes combinados de grupos artísticos e de trabalhos acadêmicos realizados nas universidades, consolidando propostas e reflexões diante das lutas sociais contemporâneas.

Agradecemos ao Conselho Científico, à Equipe Editorial da UFCA, à Equipe do Grupo de Pesquisa FiloMove, à Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade Federal do Cariri (PRPI/UFCA), ao Programa Nacional de Pós-Doutorado (PNPD CAPES), ao Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes, ICA, UFC) pelo apoio neste projeto.

Boa leitura!!!

Natacha Muriel López Gallucci

Coordenadora do Grupo FiloMove

Juazeiro do Norte (CE) - Maceió (AL), Brasil, 2022

PRIMEIRA PARTE

METODOLOGIAS E APROXIMAÇÕES ESTÉTICAS EM

PERSPECTIVA AFROLATINOAMERICANAS

A FORMAÇÃO NAS ARTES DO CORPO EM CENA A PARTIR DE EIXOS PERFORMATIVOS AFRO-AMERÍNDIOS: GIROS E EXPERIÊNCIAS NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL DA BAHIA (BRASIL)

La formación en las artes del cuerpo en escena a partir de ejes performativos afro-amerindios: giros y experiencias en la Universidad Federal del Sur de Bahía (Brasil)

Training in the arts of the body on stage from Afro-Amerindian performers: turns and experiences at the Federal University of the South of Bahia (Brazil)

Éder Rodrigues
Eloisa Domenici

Provocações para uma formação decolonial

A crítica ao pensamento ocidental e suas formas de dominação passa necessariamente pela descolonização do imaginário social e das formas de subjetivação. Se pensarmos nos padrões dos corpos que vemos na televisão, no cinema e no teatro, e nas narrativas predominantes, podemos perceber como as artes do corpo em cena contribuem para formar o imaginário coletivo como reflexo ou refração do próprio tecido social. A população brasileira superou mais da metade de negros, de

acordo com o último censo[2], no entanto é nítida a predominância de atores e de atrizes brancos, além da reiteração de narrativas que reforçam relações sociais de dominação e que perpetuam a invisibilidade de sujeitos negros e indígenas (MARTINS, 1995). As maneiras de romper com essa cadeia passam pela formação dos profissionais que atuam nesse campo, e da necessidade de rever pressupostos que sustentam essa formação. Como primeiro problema buscamos mapear como seria pensar a formação em artes do corpo em cena a partir do campo de experiência latino-americana. Esta questão foi o ponto de partida para as reflexões tecidas neste artigo em torno do descentramento das epistemologias que constituem os cursos de formação dos artistas da cena. O objetivo é pensar no percurso formacional a partir de outros eixos tendo como parâmetro a experiência no Centro de Formação em Artes e

---

[2] De acordo com o último censo (2016), a porcentagem de pretos e pardos superou a metade da população brasileira. Disponível em: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/18282-populacao-chega-a-205-5-milhoes-com-menos-brancos-e-mais-pardos-e-pretos

Comunicação da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB).

A dança está presente na vida das comunidades afro-ameríndias de muitas maneiras, nas muitas danças e modos de dançar, para além das formas espetaculares que caracterizam o cânone eurocêntrico[3]. Nestas culturas diaspóricas, as danças e as festas têm o papel de organizar ética e esteticamente a vida comunitária, sobretudo de construir subjetividade (SODRÉ, 2017; SIMAS, 2021). Se considerarmos a diversidade de performances e danças brasileiras e sua enorme riqueza referencial, em termos de técnicas corporais, de dramaturgias e formas de agenciamento do corpo, facilmente concluímos que se encontram nestas fontes substrato para a formação sensível do artista da cena e suas pluri dimensões representacionais e/ou performáticas

[3] O próprio pensamento contemporâneo de dança vem expandindo as criações para além das formas espetaculares, principalmente após os anos 1990 (LOUPPE, 2012).

atreladas às próprias vivências e aos contextos geradores (RODRIGUES, 1997).

Na América Latina, as artes da cena e as que atuam dentro e fora da própria ambiência cênica, estão inteiramente ligadas aos próprios meios de vida, assentados junto à cultura popular que tradicionalmente identifica a práxis coletiva de narrar, de cantar, de contar histórias, de musicar, de performar, de dançar e de teatralizar (LIGIÉRO, 2011; 2019). Esta é a base das práticas e modos de vida fortemente assentados na cultura da oralidade e das performances corpográficas (MARTINS, 2003; 2021; BIÃO, 2009; 2011), como é o caso de várias manifestações do Nordeste brasileiro.

No Brasil a formação em artes da cena, no geral, costuma adotar como eixo do currículo as definições canônicas eurocêntricas, em que o teatro, a dança e a performance estão em cursos separados. Este diagnóstico é facilmente verificado no panorama de cursos de graduação em que o Teatro e a Dança, por exemplo, são ofertados em percursos formativos separados, independentes e

com pouco diálogo entre seus eixos e práticas. Se levarmos em conta as performances afroameríndias, a separação não faz sentido, pois no modo como a cena se apresenta nesses contextos, essas linguagens estão integradas. A separação entre teatro e dança se consolidou no Renascimento, e o viés clássico de suas fontes e domínios passou a ser adotado como sinônimo da efetividade segmentada de suas performatividade. Porém na cena contemporânea essas fronteiras estão cada vez mais borradas, por isso também a necessidade de atualizar a formação a partir da própria decolonização da base curricular que é a estrutura organizacional que perfila o percurso formacional dos profissionais da cena.

Ao refletirmos sobre o percurso formacional nas artes da cena a partir do nosso local de enunciação, outras questões surgiram como balizadoras: as corporalidades e as narrativas das performances afro-ameríndias podem servir como substrato para a formação do artista da cena? Até que ponto a preponderância de eixos teóricos e historiografias pautadas pelas bases

epistemológicas eurocêntricas no currículo agenciam apagamentos culturais em relação ao próprio repertório performático latino-americano? Que corpo buscamos para o/a intérprete da cena quando as principais fontes usadas remetem a uma estrutura e modos de fazer externos à culturalidade popular brasileira em sua diversidade e complexidade?

Outro aspecto a ser destacado no âmbito dos cursos de ensino superior em artes da cena é que o acesso de sujeitos negros e de indígenas, incrementado pelos programas de ações afirmativas, aumenta a necessidade de revisão curricular. No caso do nosso curso, percebemos que esses estudantes não teriam permanecido se não tivessem seus saberes e suas práticas valorizados; muito menos se tornariam protagonistas do próprio percurso formacional, se os seus saberes corpografados continuassem apartados da matriz curricular.

A oportunidade de fundar a formação nas artes da cena sobre bases decoloniais em uma

universidade federal situada no Sul da Bahia, em Porto Seguro, motivou a criação de dois cursos recém implantados: o curso de graduação Bacharelado em Artes do Corpo em Cena e do curso de especialização em Dramaturgias Expandidas do Corpo e dos Saberes Populares. Esses cursos partem do intuito de conceber a formação em artes da cena em bases decoloniais, e ao mesmo tempo expandir o alcance ampliando o acesso à universidade pública, para criar condições efetivas de inclusão social e cultural. A localização dos cursos no lugar emblemático que aparece nas narrativas oficiais como a *Costa do Descobrimento*, onde o Brasil foi proclamado "descoberto" pela ótica do colonizador, torna ainda mais provocativa esta ousadia epistemológica.

Antes de apresentar os cursos cabe salientar que a Universidade Federal do Sul da Bahia foi a última a ser criada pelo programa de apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni), iniciativa enviada pelo MEC para ampliar o acesso e a permanência na educação

superior[4]. A interiorização das universidades foi uma estratégia desse programa, além da ampliação e abertura de cursos noturnos, a flexibilização de currículos e o combate à evasão, dentre outras. No plano curricular, a UFSB incorpora o sistema interdisciplinar de ciclos de formação, com base em modalidades de graduação no Primeiro Ciclo (Bacharelado Interdisciplinar e Licenciatura Interdisciplinar). No Segundo Ciclo, posicionam-se formações profissionais e acadêmicas no nível de graduação; no Terceiro Ciclo, predominam mestrados profissionais, acoplados a Residências redefinidas como ensino em serviço, em todos os campos de formação.

O Plano Orientador[5] da UFSB tem como marcos conceituais fundacionais a Universidade Popular, de Anísio Teixeira, a Pedagogia da Autonomia, de Paulo Freire, a Geografia Nova, de Milton Santos, a Ecologia dos Saberes, de Boaventura de Sousa Santos e a Inteligência

[4] A Carta de Fundação da UFSB pode ser acessada no link: https://ufsb.edu.br/wp-content/uploads/2015/06/Carta-e-Estatuto.pdf

[5] O Plano Orientador da UFSB pode ser acessado em: https://ufsb.edu.br/wp-content/uploads/2015/05/Plano-Orientador-UFSB-Final1.pdf

coletiva, de Pierre Lévy. O campo das artes na UFSB agência exatamente o entrecruzamento desses marcos com uma linhagem artística pautada pelos processos coletivos de criação, pelas práxis artísticas nas comunidades e pelo descentramento epistemológico na formação, no pensamento e no papel do corpo enquanto chave dos saberes contemporâneos.

A região de Porto Seguro corresponde ao Território de Identidade denominado Costa do Descobrimento, de acordo com a subdivisão do governo do estado da Bahia[6], que, remete ao fato histórico da chegada das naus portuguesas no início do século dezesseis, acontecimento que marcou profundamente a origem oficial ao que se denomina Brasil, e ao mesmo tempo, enaltece a bravura dos

[6] "Com o objetivo de identificar prioridades temáticas definidas a partir da realidade local, possibilitando o desenvolvimento equilibrado e sustentável entre as regiões, o Governo da Bahia passou a reconhecer a existência de 27 Territórios de Identidade, constituídos a partir da especificidade de cada região. Sua metodologia foi desenvolvida com base no sentimento de pertencimento, onde as comunidades, através de suas representações, foram convidadas a opinar." Disponível em: http://www.seplan.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=17 . Acesso em 14 ago. 2021.

europeus sobre o apagamento da memória dos povos indígenas e da diáspora africana. (BARROS, 2000) Este marco representa para nós um auspício epistêmico que inspira a intensificar a postura decolonial, e ao mesmo tempo nos coloca o desafio de confrontar a narrativa heróica dos conquistadores que é alimentada diariamente pelo turismo local, narrativa essa que serve como repositório da visão romanciada da conquista no imaginário da população e dos turistas que visitam a cidade, que também distorce a imagem dos povos indígenas presentes na região. “A chegada dos portugueses” é uma imagem performativa presente desde os livros de história, que rapidamente encontra correspondência no imaginário social - a cena em que três caravelas aportam em uma enseada de águas mansas que as acolhe passivamente, servindo como porto seguro (BARROS, 2000).

Concepção e práticas atualmente em curso

A concepção do curso Bacharelado em Artes

do Corpo em Cena tem como alicerce uma formação a partir de eixos de conhecimento interligados: teatro, dança e performance, priorizando epistemologias e referenciais estéticos não-eurocêntricos, sustentado por quatro esferas de aprendizado: a teoria, a técnica, a criação e as vivências. Buscando superar e integrar percursos formativos consolidados, como a formação do ator e do dançarino, o curso aposta em um perfil híbrido conectado com as mudanças da cultura contemporânea.

Além do perfil híbrido de profissional, outro diferencial se coloca quanto às bases epistemológicas do curso. Em movimento sincrônico com a proposta da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), o curso evoca a perspectiva das epistemologias do Sul, de Boaventura Sousa Santos, como desafio para a educação contemporânea, assim, propõe-se a pensar e fazer artes cênicas como um exercício de decolonização. Os referenciais estéticos e as epistemologias que embasam o curso são as teatralidades, as performatividades e as corporalidades brasileiras, o

teatro de rua, o teatro popular, o teatro de comunidades, o teatro do oprimido, as teatralidades e dramaturgias latino-americanas, o teatro-fórum e o teatro-jornal, o teatro campal, o circo-teatro, a dança-teatro, a dança contemporânea e as manifestações populares. O sentido de estar no Nordeste, no Sul da Bahia, para este curso, está em deixar-se permear pelas suas corporalidades, suas oralidades, suas racionalidades, seus modos de ser e de expressar, seus modos de se inscrever em cena e de escrever a cena.

Não separar teatro, dança e performance ao longo da formação também demarca o viés performático afro-ameríndio para além das referências eurocêntricas, já que o escopo corpóreo de investigação no curso e suas adjacências procura pensar a formação em artes da cena, teatro e dança, no contexto afro-ameríndio e latino-americano. No curso de graduação Bacharelado em Artes do Corpo em Cena, a formação no curso superior no campo das artes da cena tem como foco o trabalho em torno do intérprete-criador. O currículo do curso enfatiza a produção cênica, tendo

como coluna vertebral uma sequência de laboratórios de criação em torno dos quais se articulam os demais componentes curriculares. Assim os campos como iluminação, figurino, cenografia, dramaturgia, videodança e videoperformance se desenvolvem de forma relacional com o projeto de criação do Laboratório.

Pensamos o que seria uma formação do artista da cena que incluísse de modo substancial as performances afro-ameríndias, que formam a base cultural do país, particularmente na região nordeste. Nesta região, as performances afro-ameríndias estão presentes na vida cotidiana, marcando fortemente as dinâmicas das comunidades. A relação com as performances afro-ameríndias está assinalada na grade curricular com a presença de componentes curriculares como *Artes da presença nas Américas: modos e processos; Corporalidades negrodescendentes no Brasil; Modos de brincar, modos de cantar, modos de contar, modos de aprender*; *Estudos da performance e etnocenologia; Pesquisa das danças populares brasileiras*; *Oficina de ritmos das tradições populares*; *Tópicos especiais*

em corporalidades brasileiras; Oficina de capoeira, e ainda estão assinaladas nas ementas de outros componentes curriculares gerais como os estudos sobre a cena contemporânea e suas configurações, e também a própria historiografia do teatro e da dança atravessada pelas tecnologias, movimentos e insurgências.

Essa perspectiva não separa o teatro, a dança e a performance, pelo contrário, abraça o hibridismo dessas linguagens na cena emergente, e que também constitui as performances afro-ameríndias. Não se trata de excluir o conhecimento europeu, os saberes e das práticas canônicas, mas sim de fomentar o diálogo com e a partir dos saberes e práticas das performances afro-ameríndias. A explosão dos modelos que se constata na cena contemporânea nos incita a pensar uma formação em que o conhecimento dos cânones não sirva como amarra condicionante, mas como janela de possibilidades, no mesmo patamar das teatralidades e corporeidades locais.

A explosão dos modelos que se constata na

cena contemporânea nos incita a pensar uma formação em que o conhecimento dos cânones não sirva como uma amarra condicionante, mas como janela de possibilidade, no mesmo patamar das teatralidades e corporeidades locais. Na fotografia abaixo trazemos uma das apresentações dos estudantes resultante das práticas e dos estudos do componente curricular Corporalidades Negrodescendentes. Neste componente, as performances ancestrais afrobrasileiras se tornam as protagonistas das investigações corpóreas para a cena.

O ingresso no curso ocorre via ENEM-SiSU ou pelos Bacharelados Interdisciplinares, ou ainda pelos colégios universitários, cujo acesso às vagas prioriza os moradores do território. Em seu quarto ano de implantação, nossos estudantes são na sua maioria negros e negras, resultado de política de inclusão que integra as cotas étnico-raciais e os editais de apoio à permanência na universidade[7]. As

[7] De acordo com o relatório de gestão da UFSB. Disponível em: https://www.ufsb.edu.br/images/Documentos/Relatorios_de_Gestão/Relatorio_Gestao_2019.pdf Acesso em 13 dez. 2021.

primeiras produções assinalam a apropriação de questões as mais diversas a partir desse lugar de fala, valorizando as *motrizes culturais* das performances afro-ameríndias (LIGIÉRO, 2019), suas poéticas e suas estéticas.

Figura 1: Marcelo Maroon, estudante do Centro de Formação em Artes e Comunicação (CFAC).

Fonte: Acervo do CFAC, 2019. Performance do estudante no gramado do campus, apresenta um diálogo corporal com a referência do orixá Oxalufã. Dança, figurino e adereços foram criados pelo próprio estudante.

O primeiro espetáculo coletivo do curso enraíza esta prerrogativa e prática. *Mainha* foi o espetáculo resultante do Projeto de Montagem Cênica da primeira turma de estudantes do curso. A montagem teve como ponto de partida a obra Olhos D´Água, de Conceição Evaristo, e foi “livremente chorada” a partir das águas que a obra reverberam

nas linhas do corpo, nos becos da memória e nas próprias vivências dos participantes do processo de criação. A investigação no âmbito do corpo foi pautada por um mergulho na própria ancestralidade de cada integrante com o objetivo de reunir materiais corpográficos oriundos das danças brasileiras espalhadas pelo viés popular de suas fontes. Deste modo, a ideia de corpo presente no espetáculo foi sendo formada pela dança-afro, pelos rituais de cura e religiosidade do sincretismo e pelas matrizes do candomblé, fator preponderante que produz um giro epistemológico decolonial.

Figura 2: Cartaz do espetáculo *Mainha*, projeto de montagem cênica da primeira turma do curso de Artes do Corpo em Cena da UFSB.

Fonte: acervo do CFAC.

Figura 3: As estudantes Natália Fróes e Karina Matias, em cena no espetáculo Mainha (2019).

Fonte: Acervo do CFAC, 2019.

Mainha é um espetáculo que reúne ventre, útero, choro e grito. É um acalanto e também uma forma de agulhar omissões e silenciamentos cicatrizados nas saias e vestidos de tantas mães desse nordeste afora. Pode ser que, durante o encontro que o espetáculo promove, as águas dos seus olhos caiam. Mas, quem é que consegue represar por tanto tempo? Com esse espetáculo benzemos os caminhos de um curso voltado para formar os profissionais da dança, do teatro e da cultura popular no berço baiano, com todos os impactos, as dores e as glórias que a arte incendeia

na altura do horizonte incandescente de nossas utopias.

Figura 4: O estudante Vinícius Souza em cena no espetáculo *Mainha* (2019)

Fonte: Acervo do CFAC, 2019.

O Centro de Formação em Artes e Comunicação tem uma atuação preponderante na descolonização do corpo, do pensamento e da cena, integrando os saberes de forma consonante às próprias vivências, ancestralidades e outras formas de presentificar o encontro.

Recentemente, os trabalhos produzidos no curso Artes do Corpo em Cena e também nos cursos Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Licenciatura em Artes e suas Tecnologias (1º ciclo); Som, Imagem e Movimento, Artes do Corpo em Cena, Jornalismo (2º ciclo); e Especialização em Pedagogia das Artes e Especialização em Dramaturgias Expandidas do Corpo e dos Saberes Populares (3º ciclo), pertencentes aos primeiros anos de atuação do Centro de Formação em Artes e Comunicação da UFSB foram reunidos em uma mostra intitulada Na Rede[8]. Esse espaço foi pensado e construído com a intenção de difundir vivências artísticas-estudantis e processos artísticos já realizados na UFSB durante a formação dos estudantes.

Ancestralidade e suas poéticas no curso de especialização

Na pós-graduação, o curso de especialização[9] em Dramaturgias Expandidas do Corpo e dos

[8] Site da mostra na Rede: http://narede.codigo.xyz/tag/artes-cenicas/ Acessado em 20 de setembro de 2021.

[9] Cabe ressaltar que o CFAC também abriga o curso de especialização em Pedagogia das Artes.

Saberes Populares, articula-se no encontro com as manifestações populares, os seus mestres e suas mestras, seus saberes, suas práticas e suas epistemologias locais. Conjuga este curso a perspectiva de reafirmar os saberes, as práticas, os valores e os conhecimentos assentados na ancestralidade de suas poéticas próprias, nos seus mais variados desdobramentos poéticos e nas dramaturgias corporificadas no espaço da tradicionalidade dos saberes que reside entre o vivido e o inventado.

No âmbito da cultura brasileira, estes saberes reúnem um repertório de práticas e manifestações produzidas com e pelo corpo, outorgando ao prospecto fulcral dessa corporeidade, o papel de articulador das instâncias sociais, históricas e culturais que, identitariamente, demarcam o campo sensível de suas fontes. O corpo enquanto campo de conhecimento e conexão entre o tempo, o espaço, o rito e o mito, perfaz um itinerário de tessituras da nossa cultura e história, cuja matriz tradicional e popular dos saberes expressos circunscreve variáveis plurais no âmbito

cênico, performático e educacional.

O curso se desenvolve ao longo de um ano, em que o estudante percorre os componentes curriculares, e se completa com um trabalho final, com orientação do corpo docente. As bancas para avaliação dos trabalhos finais são constituídas por professores e por mestres e mestras dos saberes populares.

Considerando as dramaturgias do corpo no campo expandido, pretende-se ampliar a rede de estudos em torno da escritura e dos códigos performáticos, possibilitando diálogos mais intrínsecos com a cultura expressa nas comunidades em que o corpo exerce o papel protagonista enquanto ressignificador dos planos estético, subjetivo e, estritamente, ligado à própria vivência. O curso visa proporcionar relações críticas e criativas ao experimentar diversas linguagens de expressão e o aprofundamento de relações entre as e os participantes e as comunidades articuladas a seus trabalhos.

Ao promover o encontro da comunidade

acadêmica com as comunidades de saberes tradicionais, o curso potencializa desdobramentos em vários níveis e direções. Para o campo das artes, derivam as poéticas em suportes variados e as práticas que criam o corpo da cena. Para o campo da educação, irradiam as pedagogias e a interdisciplinaridade inerentes aos saberes africanos e indígenas, sempre tendo o corpo como produtor do conhecimento. Para o campo da produção cultural, fomentam projetos de parcerias com as comunidades, seus mestres e mestras, de modo que possam ampliar a sua participação na cadeia produtiva da cultura.

O papel central do corpo na produção de conhecimento é uma questão chave na revisão epistemológica necessária ao século vinte e um, tanto para se fazer justiça cognitiva (SANTOS, 2018b) quanto para refundar o conhecer sobre bases mais amplas, suscitando uma perspectiva epistemológica que reconheça as contribuições dessas formas corporificadas de existir, em toda sua implicação biopolítica. Paralela a esta questão, há também a necessidade de ampliar uma rede de

estudos que também potencialize frentes contrárias e resistivas ao apagamento e às políticas de esquecimento no que se refere aos saberes e práticas populares em que o corpo passa a ser o conector de ações sociais, culturais e educacionais de inserção das matrizes fundadoras da cultura baiana e brasileira.

Figura 5. Oficina com o Mestre Tião Carvalho, dentro do encontro *Corpo Poética e Ancestralidade*, realizado em 2019 na UFSB

.

Fonte: Acervo do CFAC, 2019.

É nesta perspectiva que o corpo é retomado como instância máxima decolonizadora, capaz de

construir outras formas coletivas de conhecimento e de saberes, com forte diálogo entre os saberes das culturas tradicionais, a performatividade histórica e corpórea do sul baiano e a linhagem cênica do teatro, da dança e da performance.

Referências

AMARAL, Renata. *Pedra da memória: Euclides Talabyan, minha universidade é o tempo*. São Paulo: Maracá, 2012.

BARROS, Diana L.P. *Os discursos do descobrimento: 500 e mais anos de discursos.* São Paulo: Editora da USP; FAPESP, 2000.

BIÃO, Armindo. *Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos*. Salvador: P & A Gráfica e Editora, 2009.

BIÃO, Armindo. A presença do corpo em cena nos Estudos da Performance e na Etnocenologia. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v.1, n.2, p. 346-359, jul./dez., 2011. Disponível em: http://www.seer.ufrgs.br/presenca Acesso em: 7 set. 2017.

DUBATTI, Jorge. *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: SESC, 2017.

FABIÃO, Eleonora. *Estudos em performance e performatividades*. Rio de Janeiro: Paço Editorial, 2019.

LIGIÉRO, Zeca. O conceito de motrizes culturais aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. *R. Pós Ci. Soc. v.8,* n.16, 2011.

LIGIÉRO, Zeca. *Teatro das origens: estudo das performances afro-ameríndias*. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MARTINS, Leda M. *A cena em sombras*. Editora Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda M. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. 2 ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021.

MARTINS, Leda M. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. Revista do PPGL-UFSM, n. 26, 2003. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308. Acesso em 13 dez. 2021.

MARTINS, Leda M. La oralitura de la memoria. In: PÉREZ-WILKE, Inés; MARQUES, Flor. *Nuestra America Negra*, p. 17-44, Caracas, 2013. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsdl/collect/clacso/index/assoc/D14704.dir/Nuestra_America_Negra_1.pdf#page=38 . Acesso em 30 mai. 2021.

MBEMBE, Achille. As formas africanas da auto-inscrição. *Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 23, no 1, 2001, p. 171-209.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Melusina, 2020.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E CIDADANIA. Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial Secretaria de Políticas para Comunidades Tradicionais. Cartilha dos Povos e comunidades tradicionais de matriz africana. Brasília, 2016. 44 p. Disponível em: https://www.gov.br/mdh/pt-br/centrais-de-conteudo/igualdade-racial/

cartilha-povos-e-comunidades-tradicionais-de-matriz-africana/view. Acesso em 10 mai. 2021.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado.* 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

PRANDI, Reginaldo. *Encantaria brasileira.* Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

RODRIGUES, Graziela. *Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação*. 3 ed. Salvador: Solisluna, 2018.

SANTOS, Boaventura de S. *Construindo as Epistemologias do Sul.* v. I. Buenos Aires: CLACSO, 2018a. Disponível em: http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/Antologia_Boaventura_PT1.pdf . Acesso em 03 mai. 2021.

SANTOS, Boaventura de S. *O fim do império cognitivo*. Coimbra: Almedina, 2018b.

SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. Petrópolis: Vozes, 2017.

ZENICOLA, Denise M. *Máscaras decoloniais: dança e performance*. Rio de Janeiro: Mauad, 2020.

CENTRO DE FORMAÇÃO EM ARTES E COMUNICAÇÃO DA UFSB: https://ufsb.edu.br/cfartes/

PRESENÇA NEGRA NAS UNIVERSIDADES BRASILEIRAS: CONSTRUÇÃO DE POSSIBILIDADES TEÓRICO-METODOLÓGICAS E PRÁTICAS EDUCATIVAS

Presencia negra en las universidades brasileñas: construcción de posibilidades teórico-metodológicas y prácticas educativas.

Black people in the Brazilian universities: construction of way from theoretical and methodological perspective to educational practice.

Cícera Nunes
Reginaldo Ferreira Domingos
Zuleide Queiroz

Introdução: apresentação panorâmica de atuação coletiva na educação superior

Iniciamos a escrita situando dois pontos que consideramos fundamentais. O primeiro diz que a escrita aqui apresentada; trata-se de uma "escrita de si", mediada por experiências comuns de docentes no ensino superior brasileiro. Tanto que, se fossem relatadas em separado, o leitor poderia confundir as histórias e trajetórias. O segundo diz respeito a escolha de uma base teórica que se justifica no que bell hooks chamaria de "Teoria – da margem ao centro" (HOOKS, 2019), para falar da possibilidade de um conhecimento capaz de ser

diverso, crítico, reparador e emancipador, portanto, nas disputas de narrativas, capaz de dar conta das nossas necessidades epistemológicas e práticas educativas como educadores negros na relação com nossos estudantes na graduação e na pós-graduação.

Assim, anunciamos uma escrita acerca da nossa formação educativa em espaços escolares e não-escolares até a chegada nas instituições de educação superior com docentes doutores. Fazemos uma escrita coletiva, colaborativa, muito em função das nossas histórias se cruzarem com nossa etnia/raça: ser negro e negra na educação brasileira em uma país de base estrutural racista (ALMEIDA, 2020).

O cenário em que tudo acontece é o espaço da universidade, ainda um lugar de poucos negros em seu quadro docente. Estudos mostram que a quantidade de docentes negros e negras em universidades federais cresceu 60% desde que a lei de cotas para concursos públicos foi aprovada em 2014. Garantido que a participação de docentes pretos e pardos no quadro total de mestres e

doutores passou de 11,7% para 15,8% entre aquele ano e 2019 (INEP, 2017). Mas, mesmo assim, ainda somos muito poucos e poucas no espaço da docência na educação superior. Neste sentido, o objetivo do artigo é apresentar práticas educativas de docentes negros em duas universidades públicas localizadas no Cariri cearense, a Universidade Regional do Cariri e a Universidade Federal do Cariri; na relação da academia com os movimentos sociais e como estas práticas transformaram o saber pedagógico e instituíram novos saberes.

Neste sentido a escrita apresentada se baseia no que Alberti chama de "Histórias dentro da história" permitindo situar nosso trabalho aqui estruturado como uma pesquisa de base qualitativa que se assenta nas fontes orais - podendo registrar a história vivida na contemporaneidade -, e realizadas com indivíduos que vivenciaram as experiências, para constituir o que chamamos de história do tempo presente (ALBERTI, 2006). Apresentamos relatos orais, com registros das produções que realizamos com nossos estudantes. Esses relatos envolvem [...], explicitamente, a

experiência subjetiva. [Isso que] já foi considerado uma limitação, mas hoje é reconhecido como uma das principais virtudes da história oral: fatos pinçados aqui e ali nas histórias de vida dão ensejo a percepções de como um modo de entender o passado é construído, processado e integrado à vida de uma pessoa" (CRUIKSHANK, 1996).

Situamos ainda o conceito dos relatos orais das práticas educativas de docentes na educação superior. Por isso é importante entender que o lugar de onde falamos compreende as

práticas educativas "[...] como o conjunto das ações socialmente planejadas, organizadas e operacionalizadas em espaços intersubjetivos destinados a criar oportunidades de ensino e aprendizagem" (MARQUES e CARVALHO, 2016, p. 123).

Quem somos? Negras e negros, nascidos no estado do Ceará, na capital e no interior, estudantes de escola pública e de universidade públicas que, se constituíram negros e negras na luta cotidiana pela sobrevivência, pelo cotidiano de racismo, de vivência nos espaços de periferia das cidades.

Somos aqueles e aquelas que abraçaram a educação familiar e coletiva nos grupos constituídos ao longo das suas vidas e somos forjados nos coletivos, grupos, partidos, dentre outros. Trata-se de um relato sobre os últimos 20 anos de encontro entre nós, confluindo nas práticas educativas para o ensino das relações étnico-raciais na universidade, bem como nas reflexões em curso que atestam a nossa presença nesse Estado e as ações movidas no enfrentamento da violência física e simbólica no passado e na contemporaneidade.

O Ceará: o Cariri cearense e a presença negra

Para tratarmos dos avanços e conquistas no referente às questões raciais no Cariri cearense e no Ceará é importante entender que esta discussão está atrelada a outra questão de grande relevância, a presença/ausência/invisibilidade da população negra na história desse território. É importante contextualizar historicamente essa problemática para entender por que houve a necessidade da emergência racial. Aqui dispomos de emergência racial no intuito de destacar os movimentos de lutas pelos direitos da população negra brasileira, neste

caso, cearense. Movimentos fora e dentro da academia e que em certos momentos da história, da história presente, o diálogo direto entre esses dois segmentos de luta, os movimentos sociais negros e os movimentos sociais negros na academia, permitiram avanços em relação à efetivação de políticas nos espaços sociais desse Estado, que por muito tempo assumiu a postura da “Falácia do Ceará sem negros/as” e do ideal da “Democracia Racial”[10].

Estudos revelam que a população negra não era apenas conformada por povos escravizados, também foram e são protagonistas no processo de luta e conquistas, o que se revela uma história da negra e do negro indo além do convencional/positivista narrado na História do Brasil e do Nordeste brasileiro. Precisa-se entender também os/as negro/as como aqueles que

[10] Sobre o Mito da Democracia racial denunciamos como este debate, ao falar que a constituição do povo brasileiro foi realizada em harmonia e partilha é falacioso e alienante. Estudos de Clóvis Moura, intitulado Quilombo: resistência ao escravismo, publicado pela expressão popular, em 2020 mostra a farsa deste ideal. Bem como os escritos de Alex Ratts e Flavia Rios, intitulado Lélia Gonzalez, publicado pela editora Selo Negro, em 2010.

povoaram, colonizaram e lutaram em terras nordestinas e nas searas deste território, chamado Ceará. Território que teve sua ocupação dada pelo Sertão de Dentro, vinda da Bahia pelo interior, seguindo o rio São Francisco, chegando ao Ceará e ao Cariri; e o Sertão de Fora, saindo de Pernambuco seguindo próximo do litoral nordestino, chegando ao litoral cearense, Foz do Rio Jaguaribe e por este descendo até chegar ao Cariri.

> Nessa ocupação destacamos a população negra como o colono que ocupou o Nordeste, Ceará e o Cariri pelo uso de técnicas, principalmente, da agropecuária, como criação do gado, da produção na agricultura da cana-de-açúcar, entre outras atividades (DOMINGOS, 2015, p. 25).

Nesse contexto, seguimos as reflexões de Querino (1980) quando nos informa que o conhecimento e as formas de trabalho que desenvolveram economicamente o Brasil foram transplantadas da África sendo o colono preto o braço propulsor do desenvolvimento que se manifesta na cultura intelectual e nas grandes obras materiais.

Diante do exposto a presença negra pode ser

exemplificada de diferentes maneiras dentro da cultura material e imaterial no estado do Ceará como na toponímia de algumas localidades onde aparecem nomes de origem Bantu, a exemplo de Mulungu, Mombaça, Luanda; há referências da existência de quilombos no estado desde 1.600 e, na atualidade, pesquisadores apontam que são mais 100 comunidades quilombolas. Essa realidade material concreta simbólica e material fundamenta a existência de diversas festas tradicionais como os reisados, congadas e maracatus ligados à forte presença das irmandades negras no Ceará. A presença de formas de religiosidades de base africana; ao conhecimento de base tecnológico africano no tratamento do couro, na estrutura arquitetônica das construções, nos engenhos de cana, dentre outros (CUNHA Jr. 2011; NUNES, 2011; DOMINGOS, 2015; SILVA, 2019). Essa presença pode ser percebida nas diversas formas de resistência da população negra no Estado, no passado e no presente.

Da mesma forma, no Cariri cearense, a população negra está presente no processo de formação territorial do lugar. A sua ocupação tem registro dessa contribuição na composição, no processo de colonização das cidades, contribuições posteriores ao processo de povoamento, nas lutas históricas de resistência. Nos últimos anos os movimentos de luta antirracista e a ampliação dos estudos sobre a população negra na região do Estado do Ceará têm apontado novas questões sobre sua presença em diversas áreas do conhecimento. Em contraponto ao discurso da invisibilidade negra no Estado do Ceará, Ratts (1996), na pesquisa de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Geografia da Universidade de São Paulo (USP), intitulada *Fronteiras invisíveis: territórios negros e indígenas no Ceará* traz à tona a existência de agrupamentos indígenas e negros apontando que as fronteiras étnico- raciais estão em movimento. O autor afirma que “a invisibilidade negra (e indígena) no Ceará é um discurso geográfico, político. Se não há negros, não há por que existir movimento, história e direito

dos negros" (RATTS, 2011, p. 22).

No caso específico dos estudos na área de educação têm-se reelaborado a relação com o patrimônio afrodescendente e aprofundado as trajetórias históricas da presença negra nesse lugar. Dentre esses, Cícera Nunes (2010; 2011) estudou a presença dos reisados e as congadas caririenses para contextualizar o processo de formação cultural e social da região a partir do diálogo entre tradição oral, memória, afrodescendência e educação. Apontou elementos para a ressignificação dos programas curriculares da educação básica a partir do legado de base imaterial da população negra. Reginaldo F. Domingos (2015) procurou compreender o processo de transmissão dos ritos, mitos e tradições culturais recebidas da ancestralidade negra nos espaços de religiosidade de matriz africana na cidade de Juazeiro do Norte. Essas pesquisas evidenciam a presença negra, ao mesmo tempo em que o autor dialoga com uma pedagogia de base ancestral importante no contexto do enfrentamento do racismo religioso. Kásia Sousa (2015) parte da história da família

Sousa, durante meados do século XX e XXI, para propor a reconstituição da história de Juazeiro do Norte demarcando a presença da população negra na espacialidade urbana do município de Juazeiro do Norte; Silva (2019) faz uma análise do patrimônio arquitetônico do bairro Seminário na cidade de Crato (CE), como possibilidade para a apreensão das espacialidades negras e conteúdo pedagógico para a área do ensino da Geografia. Meryelle Santos (2018) discute a africanização do currículo da escola quilombola Maria Virgem da Silva, localizada no quilombo Carcará em Potengi (CE) marcado por uma pedagogia de quilombo. A proposta de trabalho buscou investigar fatores do repertório cultural desse território quilombola e sua importância no currículo escolar. Ana P. Silva (2018) realizou pesquisas sobre a Formação de Raiz Africana ancorada na Pedagogia do Baobá e fundamentada na *Pretagogia*, para construir uma proposta de formação dos profissionais da educação e uma reformulação curricular da Escola de Educação Infantil e Ensino Fundamental I *08 de março*, em Crato (CE), que avance no processo de

implementação do ensino da história e cultura africana e afro-brasileira.

As ações de luta antirracista, antigas no Brasil e intensificadas a partir do final do século XX, têm uma importância fundamental nesse processo quando reivindicam a necessidade de uma revisão historiográfica que dê conta no processo de formação da sociedade brasileira e da necessidade de políticas afirmativas de enfrentamento do racismo e do epistemicídio. Um claro exemplo é a implementação da Lei 10.639/03 que alterou a LDB 9.394/96 que tornou obrigatório o ensino da história e cultura africana e afro-brasileira. Esse marco colabora na ampliação dessas discussões nas universidades, nas escolas de educação básica, nas ações movidas pelas organizações dos movimentos negros e se alia à defesa da política de cotas pelo seu potencial transformador na superação das desigualdades econômicas e educacionais.

Do exposto, isso nos leva a afirmativa de que práticas culturais, modos de ser e de viver foram transplantadas para o Cariri não apenas pelos europeus, mas também pela ação do povo negro.

Foram essas formas de resistir para além dos lugares de dominação do poder colonizador branco-europeu existindo a necessidade de outros olhares que apontem novas questões sobre essa presença no passado e no presente. Pois, o ato de existir leva, indissociavelmente, suas práticas existenciais (culturais materiais e imateriais) ao lugar onde se viverá. Os modos de fazer e viver foram deslocados de suas terras além-mar para o Cariri, nas memórias das negras e dos negros. As terras férteis ao Sul do Ceará foram povoadas e colonizadas também pela população negra.

O Cariri cearense como território histórico da luta antirracista: a formação do movimento negro caririense

A presença negra também pode ser pontuada através das Irmandades de Homens Pretos que deixaram Igrejas do Rosário em Milagres, em Barbalha e em Crato; pelas manifestações dos reisados, das bandas cabaçais, das religiões afro diaspóricas, de matriz africana, nas danças tradicionais do coco, das comunidades quilombolas,

dos quilombos urbanos e dos bairros negros (CUNHA Jr., 2011). Um movimento que possibilitou a migração e a permanência da população negra para este local ao trazerem consigo suas manifestações culturais, crenças e estratégias de resistência.

A presença africana e afrodescendente esteve em todo o território nacional, aportaram conhecimentos técnicos, esperanças e atos de (re)existir; as negras e os negros que continuaram mantiveram em suas memórias: heranças ancestrais, sentimento de luta e o processo de (re) existências, no Brasil e em seu interior, no Ceará e no Cariri. Saberes e fazeres que são ressignificados, reelaborados em novas formas de vidas, no fazer dos movimentos sociais, de existências transversais que perpassam a população negra nos mais variados territórios, espaços e lugares. O sistema de criação do esquecimento e da negação sobre o fazer e o saber da população negra têm sido foco constante do ato de (re)existir. Por isso, a razão do constante Exú, aquele que é movimento, aquele que liga o material ao imaterial, que cria e recria a existência, do fazer mover-se para sempre estar em

possibilidade de enfrentar, existir e (re)existir, de enfrentar o racismo estrutural, o genocídio, o epistemicídio que circunda constante as vidas negras. Entendemos, entretanto, que os processos de luta tornaram possível a efetivação de conquistas de lugares antes negados.

Os tempos passaram, novas formas de marginalizar emergiram, logo exigiram e exigem outras estratégias de luta. Nesse sentido, o Cariri cearense como território histórico da luta antirracista e a formação do movimento negro caririense organiza novas formas de luta. No período moldado pelos anos de 1970 e 1980 emergem as manifestações culturais dos reisados, das congadas, dos maracatus, do break e do hip hop nos bairros periféricos, nos quintais e terreiros dos mesmos bairros os candomblés e as umbandas; manifestações religiosas que perpassaram os anos 1990 e as primeiras e segunda década dos anos 2000. Destacamos que também entre 1980 e 1990 as comunidades negras rurais e as comunidades quilombolas foram se organizando e na primeira década dos anos 2000 foram reconhecidas pela

Fundação Palmares. Esse reconhecimento está ligado às ações do movimento negro caririense, Grupo de Valorização Negra do Cariri (GRUNEC) em parceria com a Cáritas Diocesana de Crato em 2011, que visibilizou a existência de 25 comunidades rurais negras e ou quilombolas em 13 municípios.

Ainda nas primeiras décadas do século XXI destacamos o fortalecimento da luta antirracista nos quilombos com suas atividades culturais e suas vozes ecoando no Estado do Ceará, desde as comunidades próximas à capital, passando pelas localizadas no litoral, às do interior. Podemos citar a Festa de Quilombo do Salitre e as danças de Coco do Quilombo Souza, em Porteiras. Todas as ações ocorreram e ocorrem como manifestações de resistência, perpetuação das memórias negras, manutenção das cosmovisões ancestrais africanas e continuidade das identidades afro-diaspóricas. Ou seja, a luta histórica anticolonial, decolonial e, por fim, de enfrentamento da herança eurocêntrica racista estrutural e estruturante.

Os últimos 20 anos: a sala de aula como práxis educativas

O contexto da nossa escrita apresenta as ações educativas em sala de aula, nas disciplinas ofertadas na graduação e pós-graduação, bem como nossas ações de pesquisa e extensão que permitiram construir novos saberes pedagógicos e material para o trabalho docente na educação básica.

No que diz respeito à graduação, nosso primeiro passo foi disputar um espaço no currículo na universidade a partir da Lei No. 10.639/2003, garantindo o ensino de história africana e afrobrasileira. Com a lei o que realizávamos como atividades extrassala de aula passou a fazer parte do currículo escolar. Desde então vamos disputando novos espaços do currículo nos cursos de licenciatura em especial, pois através deles chegaremos mais rapidamente as ações nas escolas de educação básica e junto a sociedade.

Ao longo deste tempo conseguimos intervir junto ao Projeto Político Curricular (PPC) do curso de Pedagogia da URCA e implementar Disciplinas obrigatórias e optativas em cursos de formação de

professores como: *Educação e cultura afrodescendente*, no curso de Pedagogia da URCA; *Educação e cultura afrodescendente*, nos cursos de formação especial de professores, como o PARFOR/Pedagogia; *Educação brasileira, cultura e pensamento negro*, na Pós-graduação em Educação. Na UFCA idealizamos a disciplina *Educação, Cultura e História Africana e Afro-Brasileira*, como optativa livre em que permite acesso e matrícula de alunos/as de qualquer curso dessa IES e público externo que tenha interesse pelo tema. No ano de 2019 coordenamos o Curso de Licenciatura Interdisciplinar e atuamos na elaboração dos ementários das disciplinas obrigatórias *Interculturalidade: Relações Étnico-raciais* e o *Ensino de Ciências e Matemática*. Em 2019 e 2020, no curso de Licenciatura em Pedagogia, na reformulação dos Projetos Políticos Curriculares (PPCs) atuamos na organização de componentes curriculares como: *Educação*; *Educação e Relações Étnico-raciais: cultura e história africana e afro-brasileira*, com revisão de ementários. E na criação da disciplina *Afro- brasilidade, literatura infanto-juvenil e descolonização*.

Estas ações dinamizaram um intenso trabalho de intercâmbio entre pesquisadores e pesquisadoras de universidades brasileiras e estrangeiras, as organizações dos movimentos negros, os movimentos de valorização do patrimônio afrobrasileiro manifestado nas ações dos mestres e mestras da cultura, de criação de grupos/núcleos de pesquisa que passam a ampliar as reflexões e a produção de conhecimento em torno da temática. Com produtos de destaque, em especial através do congresso *Artefatos da Cultura Negra*, no Cariri cearense, importantes instituições de ensino universitário do Estado do Ceará, a URCA, a UFCA, o IFCE, a UFC, a UNILAB articuladas, refletem sobre a produção dos grupos de pesquisa, ampliando os espaços da graduação e fortalecendo as linhas de pesquisa na pós-graduação.

Nos espaços de sala de aula ações importantes foram se constituindo como: seminários temáticos, pesquisas, visitas técnicas aos quilombos, mapeamentos, vídeos educativos, outros. Através das ações de extensão e a partir do nosso engajamento no Grupo de Valorização Negra

do Cariri (GRUNEC) introduzimos nas práticas pedagógicas e na sala de aula exemplos vivos de ativismo ressignificando o lugar e história do negro no Ceará. Ao longo deste tempo, foi assim que construímos eventos e produções em prol das práticas educativas de futuros professores.

Figura 6: Caminhada pela Liberdade Religiosa

Fonte: Alana Maria. https://cearacriolo.com.br/grupo-de-valorizacao-negra-do-cariri-comemora-duas-decadas-de-resistencia/

Sobre os eventos: Iniciativas Negras, Artefatos da Cultura Negra, Memórias de Baobá, Festa Quilombola em Salitre e a Caminhada pela Liberdade Religiosa

Não podemos deixar de destacar, no Ceará e no Cariri cearense, as organizações dos movimentos

negros que se encontram no enfrentamento do racismo estrutural, nos campos, nas cidades e na academia. Na região caririense se destaca o *Grupo de Valorização Negra do Cariri* (GRUNEC), nascido em 2001, e o movimento das *Pretas Simoas*. Ambos os movimentos têm se dedicado a linhas de enfrentamento diversas, discutindo a implementação da Lei 10.639/2003, às políticas afirmativas dentro das instituições estatais, às políticas de permanência, verificação e garantia do direito da população negra cearense e do Cariri. Em 2010 se inicia na cidade de Juazeiro do Norte (CE) a *Caminhada pela Liberdade Religiosa* em que suas primeiras manifestações foram sistematizadas pelas comunidades de terreiros de Candomblé com parceria do GRUNEC. Nesse mesmo processo de luta contra a herança racista colonial é importante frisar outras frentes de enfrentamento do racismo que dialogaram/dialogam com os espaços acadêmicos, registra-se o curso de Extensão Iniciativas Negras realizado pelo *Núcleo Brasileiro Latino Americano e Caribenho de Estudos em Gênero, Relações Raciais e Movimentos Sociais* - N'BLAC; o *Artefatos da*

Cultura Negra, que se encontra na sua 12ª edição, sendo sua primeira edição no ano de 2009, que nasce da ação das produções com a temática da afrodescendência vinculadas ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará (UFC) e se desloca para o Cariri cearense numa rede de articulação, no primeiro momento, entre o GRUNEC e as instituições de ensino superior públicas da Região Sul do Ceará: URCA, UFCA, IFCE. Em ambiência da capital cearense, Fortaleza, destacamos o *Memórias do Baobá*, iniciado em 2009, uma realização do *Núcleo das Africanidades Cearenses*, da UFC. Nesse contexto, a implantação da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, conhecida como UNILAB, na cidade de Redenção- CE, tem importância no fortalecimento dessas discussões. Destacamos ainda, seguindo esse percurso de luta decolonial, as várias pesquisas realizadas no âmbito dos programas de Pós-Graduação das Universidade UFC, UECE, UNILAB e URCA. E dentro do espaço acadêmico temos registrado avanços, mesmo que tímidos e ainda com

limitações, nos currículos dos cursos de graduação das instituições citadas acima.

Produções acadêmicas: constituindo novos saberes e epistemologias

Nossas práticas educativas buscaram juntar fontes orais e escritas acerca da história do negro no Brasil, sob os mais diversos aspectos. Estas produções estão em sala de aula e nas formações de professores na região do Cariri, em especial, mas têm chegado em muitos lugares.

Compartilhamos aqui monografias, dissertações, livros, artigos de livros, artigos apresentados em congressos e produtos para práticas pedagógicas em sala de aula.

Tabela 1: Produções Destacadas

TÍTULO	AUTORE(A)S	TIPO	ANO
Epistemologias negras e educação: relações étnico-raciais na formação do(a) pedagogo(a)	Cícera Nunes; Jusciney Carvalho Santana e Nanci Helena Rebouças Franco	AP	2021
Dos terreiros às ruas: movimentos e resistências pela liberdade religiosa em juazeiro do norte	Reginaldo Ferreira Domingos	AP	2021
Lei 10.639/2003 questões raciais e identitárias: uma irrevogável ação política, um diálogo necessário na educação básica	Reginaldo Ferreira Domingos	AP	2019
Quem são as detentas? vida, formação, profissionalização e encarceramento feminino	Zuleide Fernandes de Queiroz; Lia Machado Fiuza Fialho; Marlúcia de Menezes	AP	2019
Biografia de Aída Balaio: prestígio social de uma educadora negra	Zuleide Fernandes de Queiroz; Ana Michele da Silva Lima; Lia Machado Fiuza Fialho	AP	2019
Maria Neli Sobreira: história e memória da educação em Juazeiro do Norte	Zuleide Fernandes de Queiroz; Lia Machado Fiuza Fialho	AP	2018
Literatura Infantil: uma proposta educativa para a valorização das Africanidades e Afrodescendência numa perspectiva Multi e Interdisciplinar	Reginaldo Ferreira Domingos; Alexsandra Flávia Bezerra de Oliveira	AP	2017
Práticas Pretagógicas Excludentes da Cosmovisão Africana em Torno da Homossexualidade.	Zuleide Fernandes de Queiroz; Karollyne Magalhães Dias; Miguel Ângelo Silva de Melo	AP	2016
Avanços e Limites na Implementação da Lei nº 10.639/03 no Município de Crato-CE	Cícera Nunes; Dominique Ferreira Alves; Rayanne Pereira do Nascimento	AP	2015
Religiosidade de matriz africana: da invisibilidade aos olhos da população juazeirense	Reginaldo Ferreira Domingos; Joselina da Silva	AP	2015
Contando e Recontando a África, Jeitos de Sentir as Raízes Afro-Brasileiras no 2º ano do Ensino Fundamenta: Uma Proposta de Ensino para a Lei 10.639/2003.	Reginaldo Ferreira Domingos; Ana Paula dos Santos	AP	2015
Pedagogias de Religiões de Base Africana, Transmissão do Conhecimento e Prática Cultural	Reginaldo Ferreira Domingos	AP	2014
Congos de Milagres: cultura e resistência negra no Cariri cearense.	Cícera Nunes	AP	2014
Os Congos de Milagres: festa afro no Cariri cearense	Cícera Nunes	AP	2011
A cultura de base africana e sua relação com a educação escolar.	Cícera Nunes	AP	2011
O ensino das africanidades no Cariri cearense	Cícera Nunes	AP	2011
Doutoras professoras negras: o que nos dizem os indicadores oficiais	Reginaldo Ferreira Domingos; Joselina da Silva	AP	2011
As Religiões Afro-Brasileiras na Voz das Mulheres Lideranças em Juazeiro do Norte	Reginaldo Ferreira Domingos; Joselina da Silva	AP	2009

Educação e Africanidade: propostas para a formação de professores sobre a Lei Nº. 10.639/03	Cícera Nunes; Alexsandra Flavia Bezerra de Oliveira; Henrique Cunha Junior; Reginaldo Ferreira Domingos	Livro	2015
Artefatos da Cultura Negra: repensar o currículo e construir alternativas de combate ao racismo	Cícera Nunes; Alexsandra Flavia Bezerra de Oliveira; Henrique Cunha Junior; Reginaldo Ferreira Domingos	Livro	2016
Pedagogias da Transmissão na Religiosidade Tradicional de Base Africana: um estudo histórico e filosófico em Juazeiro do Norte - CE	Reginaldo Ferreira Domingos	Livro	2015
Artefatos da Cultura Negra no Ceará (2013): Formação de Professores 10 años da Lei Nº 10.639/2003	Reginaldo Ferreira Domingos Cícera Nunes; Henrique Cunha Junior ;	Livro	2013
O não-formal e o informal em educação: Centralidades e periferias	Reginaldo Ferreira Domingos; Alexsandra Flavia; Henrique Cunha Junior;	Livro	2013
Reisado cearense: uma proposta para o ensino das africanidades	Cícera Nunes	Livro	2011
Racismo religioso. A perversa truculência colonialista perpetuada e perpetrada na história contemporânea	Reginaldo Ferreira Domingos	CL	2019
O lugar de estudos acerca de gêneros e etnia/raças nos congressos brasileiros de história da educação.	Zuleide Fernandes de Queiroz; Jeferson Antunes	CL	2019
Mulher, feminismo negro e formas de resistências: negras no Cariri cearense.	Zuleide Fernandes de Queiroz	CL	2019
Reflexões sobre Educação e Africanidades na Tradição Oral de Artífices Bodocoenses	Reginaldo Ferreira Domingos; Alexsandra Flávia Bezerra de Oliveira	CL	2018
Juventude Negra Luta: Direito à Vida, Identidade, Educação	Zuleide Fernandes de Queiroz;	CL	2018
As mulheres negras e a produção cultural de matriz africana no Cariri cearense	Cícera Nunes; Ana Cristina Leandro do Nascimento	CL	2017
A arte dos grupos afrodescendentes no meio urbano.	Cícera Nunes	CL	2017
Dança, africanidade e educação. Educação e Africanidade: propostas para a formação de professores sobre a Lei Nº. 10.639/03	Cícera Nunes	CL	2016
O Marabaixo do Amapá e o Reisado do Cariri cearense: diálogo entre arte/cultura negra e relações étnico-raciais na educação	Cícera Nunes; Piedade Lino Videira	CL	2016
História e cultura africana na escola: construindo uma proposta de ensino para a Lei 10.639/2003	Reginaldo Ferreira Domingos; Henrique Antunes Cunha Júnior;	CL	2016
Educação, História e Cidadania: uma proposta de ensino de história africana e afrodescendente.	Reginaldo Ferreira Domingos; Ana Paula dos Santos	CL	2016
Educação e relações raciais na escola básica: uma proposta de ensino para a Lei 10.639/2003.	Reginaldo Ferreira Domingos; Henrique Antunes Cunha Júnior;	CL	2016

Entre a história e as memórias históricas dos praticantes de religiões de matrizes africanas no cariri cearense	Reginaldo Ferreira Domingos; Alexsandra Flávia Bezerra de Oliveira	CL	2016
Comunidade Chico Gomes - espaço de vivência da cultura de matriz africana no Cariri cearense	Cícera Nunes; Laelba Silva Batista	CL	2015
A importância da formação docente para o trabalho com a diversidade étnico-racial.	Cícera Nunes	CL	2015
SER OU SE TORNAR NEGRO: Território, memórias e a construção de uma identidade negra	Reginaldo Ferreira Domingos; Alexsandra Flávia Bezerra de Oliveira; Maria Cecilia Felix Calaça; Henrique Antunes Cunha Júnior; Cícera Nunes	CL	2015
Desafios e possibilidades para o ensino das africanidades na escola de educação básica	Cícera Nunes;	CL	2014
Repensando o trabalho com a cultura de base africana na educação	Cícera Nunes;	CL	2013
A Lei Nº. 10.639/03: sobre história africana e afrobrasileira e sua importância	Cícera Nunes;	CL	2013
Patrimônio cultural afro-brasileiro na escola: uma possibilidade de implementação da l 10.639/2003 para o ensino de História	Reginaldo Ferreira Domingos; Alexsandra Flávia Bezerra de Oliveira	CL	2012
O Poder da Oralidade nos terreiros de Candomblé de Juazeiro do Norte	Reginaldo Ferreira Domingos	CL	2012
Vontade de Liberdade e de cidadania: movimentos sociais negros em Juazeiro do Norte e Crato	Reginaldo Ferreira Domingos; Joselina da Silva	CL	2011
Os Congos de Milagres: a escola e o ensino da cultura de base africana no Cariri cearense	Cícera Nunes; Henrique Cunha Junior	CL	2011
A formação de professores e a inclusão da Lei Nº. 10.639/03 nas práticas educativas no Cariri cearense	Cícera Nunes;	CL	2011
Pedagogias orais nas religiões afrodescendentes em Juazeiro do Norte - CE.	Reginaldo Ferreira Domingos	CL	2011
Conceição dos Caetanos: cultura quilombola no interior cearense	Reginaldo Ferreira Domingos	CL	2011
O ensino de história da África e cultura africana e afro-brasileira na formação de professores da rede pública do município de Dormentes-PE	Zuleide Fernandes de Queiroz; Juciene Marques de Oliveira Pinheiro	Dissertação de Mestrado	2020
Ações Afirmativas na Universidade Federal do Cariri: educação como direito na perspectiva do desenvolvimento sustentável.	Zuleide Fernandes de Queiroz; Jardel Pereira da Silva	Dissertação de Mestrado	2019
A aplicabilidade da lei 10.639/2003, determinante na inclusão da história e cultura afrobrasileira nos currículos da educação básica na, na escola Santa Verônica, no município de Araripe	Reginaldo Ferreira Domingos; Elisabete de Alencar Costa Santos	Monografi a	2012
Lei 10.639 de 2003: formação continuada e reconhecimento da história e cultura africana e afro brasileira	Reginaldo Ferreira Domingos	TC - Anais de congresso	2019

Tradição oral de artífices bodocoenses na educação das africanidades e afrodescendências	Reginaldo Ferreira Domingos; Alexsandra Flávia Bezerra de Oliveira	TC - Anais de congresso	2018
Formação de professores: perspectivas, contribuições e conhecimento	Reginaldo Ferreira Domingos; Rosália Felipe da Silva	TC - Anais de congresso	2018
Lei 10.639/2003: igualdade e diversidade debate necessário na educação básica	Reginaldo Ferreira Domingos; Rosália Felipe da Silva	TC - Anais de congresso	2017
A história e cultura africana e afro-brasileira no âmbito educacional	Rosália Felipe da Silva	TC - Anais de congresso	2017
Ações afirmativas no Brasil: lei das cotas nas universidades públicas, primeiras aproximações na UFCA	Zuleide Fernandes de Queiroz; Jardel Pereira da Silva	TC - Anais de congresso	2017
Praticando um ensino antirracista: proposta pedagógica para o ensino da Lei 10.639/2003	Reginaldo Ferreira Domingos; Ana Paula dos Santos	TC - Anais de congresso	2015
História Marginal e Resistência: O Percurso Histórico de um Terreiro de Candomblé em Juazeiro do Norte	Reginaldo Ferreira Domingos; Alexsandra Flávia Bezerra de Oliveira	TC - Anais de congresso	2013
Feira Livre de Bodocó: Espaço de Preservação e Transmissão do Patrimônio	Reginaldo Ferreira Domingos; Alexsandra Flávia Bezerra de Oliveira	TC - Anais de congresso	2013
Lutas (re)veladas: o feminismo presente no cotidiano de mulheres negras no município de Bodocó-PE	Reginaldo Ferreira Domingos; Alexsandra Flávia Bezerra de Oliveira	TC - Anais de congresso	2013
Mulheres negras do Chico Gomes: uma abordagem sobre a participação feminina na cultura de matriz africana no Cariri cearense	Cicera Nunes	TC - Anais de congresso	2012
Religiões afrodescendentes: práticas educativas transmissão cultural	Reginaldo Ferreira Domingos	TC - Anais de congresso	2012
Oralidade, memória e tradição nas africanidades brasileiras	Reginaldo Ferreira Domingos	TC - Anais de congresso	2011
Para além das fronteiras e dos preconceitos: o poder da oralidade nos terreiros de Candomblé de Juazeiro do Norte-CE	Reginaldo Ferreira Domingos; Henrique Antunes Cunha Júnior	TC - Anais de congresso	2010
Cultura eurocêntrica e cultura africana: dominação e relações de poderes	Reginaldo Ferreira Domingos	TC - Anais de congresso	2010
O Poder da Oralidade nos Terreiros de Juazeiro do Norte-CE	Reginaldo Ferreira Domingos	TC - Anais de congresso	2010

Pedagogias Orais nas Religiões Afrodescendentes em Juazeiro do Norte-CE	Reginaldo Ferreira Domingos	TC - Anais de congresso	2010
Vontade de Liberdade e de Cidadania: Movimentos Sociais Negros em Juazeiro do Norte e Crato - CE	Reginaldo Ferreira Domingos	TC - Anais de congresso	2010
Reivindicações educacionais e propostas educativas para a população negra no século XX: uma revisão histórica	Cícera Nunes; Henrique Cunha Junior	TC - Anais de congresso	2010
Mulheres do reisado: reflexões sobre a presença feminina na cultura de base africana em Juazeiro do Norte-CE.	Cícera Nunes	TC - Anais de congresso	2009
As Religiões Afro-Brasileiras na voz das mulheres lideranças em Juazeiro do Norte	Reginaldo Ferreira Domingos; Joselina da Silva	TC - Anais de congresso	2008
Representações de Religiosidades Afro-Brasileiras: Mulheres que Ensinam e transmitem tradições	Reginaldo Ferreira Domingos; Joselina da Silva	TC - Anais de congresso	2008
As Religiões Afro-Brasileiras na voz das mulheres lideranças em Juazeiro do Norte	Reginaldo Ferreira Domingos; Joselina da Silva	TC - Anais de congresso	2008
Experiências de fé: mulheres no candomblé de Juazeiro do Norte	Reginaldo Ferreira Domingos; Joselina da Silva	TC - Anais de congresso	2008
Cultura Negra e Religiões Afro-brasileiras: a voz das Mulheres no Candomblé.	Reginaldo Ferreira Domingos	TC - Anais de congresso	2008
Religiões da Matriz Africanas: as mulheres de candomblé de Juazeiro do Norte	Reginaldo Ferreira Domingos	TC - Anais de congresso	2008
Vozes de mulheres na transmissão das religiões Afro-Brasileiras	Reginaldo Ferreira Domingos;	TC - Anais de congresso	2007

Fonte: Elaboração própria a partir de dados extraídos dos currículos dos professores disponibilizados na Plataforma *Lattes,* 2021 *AP: Artigos publicados em Periódicos; TC: Trabalhos Completos.

O levantamento que realizamos acerca das nossas produções neste período em que

começamos a ter uma atuação conjunta como docentes na educação superior, permite-nos firmar o quanto a nossa prática diária nos levou a construções epistemológicas, a partir das nossas práticas em sala de aula, assim como nas atividades de pesquisa e extensão, e na articulação com outros docentes negros de instituições de educação superior inseridos em

Programas de Pós-Graduação no Brasil, em especial no Ceará.

Esta reflexão panorâmica constitui uma escrita que ratifica o que podemos afirmar como estudos que se encaminham para uma base de sedimentação de uma epistemologia decolonial e de militância no ambiente acadêmico; possibilitando o desenvolvimento de uma epistemologia que nos avance em um projeto de currículo descolonizado.

Considerações finais

As transformações socioculturais e históricas não são fruto apenas de superestruturas, e sim das influências da subjetividade de cada indivíduo. Ou seja, as estruturas de uma forma ou de outra, crenças e convicções são afirmadas no contexto

histórico com as atuações dos humanos como motores históricos dos eventos, situando os acontecimentos e as ocorrências nos seus fazeres existenciais.

Pelo potencial de transformação que, por sua vez, é concretizado pelos sujeitos históricos, torna-se possível a continuidade das próprias ações essencialmente humanas. Ou seja, as práticas políticas, sociais e culturais são fatores de indubitável importância na estruturação da sociedade na medida em que são transmitidas para gerações posteriores. A sociedade é invenção da transmissão das práticas humanas para grupos futuros garantindo a permanência dos próprios agentes. Devemos entender as ações humanas enquanto formas e procedimentos de atuação das pessoas na história.

Nesse sentido, a educação de um povo incide no processo de assimilação, reelaboração e transformação das relações sociais existentes, gerando a cultura política de uma sociedade. A transformação social depende da participação dos atores. O ato de concretizar a relação dialógica nos

parece ser caminho para busca de melhores condições sociais, uma vez que é necessária e intrínseca na relação do sujeito para com a história e o mundo. Nessa relação dialógica e dialética, a existência humana está atrelada a desafios que podem ser vencidos ou não. Nessa ordem dinâmica se elabora o conhecimento, este deve ser necessariamente distribuído entre outros. O conhecimento deve sim estar em movimento, sendo discutido, trocado e construído.

Ser professor significa também ocupar espaços para além da sala de aula. E, ao longo da nossa trajetória, como educadores negros observamos e vivenciamos muitos momentos de solidão: sem nos reconhecermos negros, sem um currículo que nos acolhesse, a invisibilidade do negro na história, a falta de livros, em especial de livros didáticos para ensinar nossa história para as crianças. Muitas vezes nos vimos e chamamos de “não lugar”; uma forma de estar na universidade e não ser reconhecidos e reconhecidas por ela.

Esta situação não nos paralisou. Começamos a realizar ações, inicialmente isoladas, e depois

integradas aos movimentos sociais, permitindo a elaboração de escritas de si e do nosso coletivo, a elaboração de materiais comunicativos, e especialmente na universidade, a elaboração científica de um outro lugar.

Referências

CRUIKSHANK, Julie. Tradição oral e história oral: revendo algumas questões. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (Coord). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro, Editora da Fundação Carlos Chagas, 1998.

ALBERTI, Verena. Histórias dentro da história. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2006.

CUNHA Jr., Henrique. Cultura afrocearense. *In:* CUNHA, Jr. Henrique; SILVA da Joselina; NUNES, Cícera. *Artefatos da Cultura Negra no Ceará.* Fortaleza: Edições UFC, 2011.

DOMINGOS, Reginaldo Ferreira. *Pedagogia da transmissão na religiosidade tradicional de base africana: um estudo histórico e filosófico em Juazeiro do Norte*– CE. Jundiaí, Paco Editorial: 2015.

HOOKS, bell. *Teoria feminista: da margem ao centro*. São Paulo, Perspectiva, 2019. INEP. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep). Censo da Educação Superior. INEP: Brasília, 2017.

MARQUES, Eliana de Sousa Alencar e CARVALHO, Maria Vilani Cosme. O significado histórico de práticas educativas: um movimento que vai do

clássico ao contemporâneo. Linguagens, *Educação e Sociedade*, Teresina, Ano 21, n. 35, jul./dez 2016, Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFPI | ISSN 1518-0743

NUNES. Cícera. *Reisado cearense: uma proposta para o ensino das africanidades*. Conhecimento: Fortaleza, 2011.

QUERINO, Manuel. O colono preto como fator da civilização brasileira. *In.:* Afro-Ásia. n.13. Salvador: Bahia, 1980.

RATTS, Alex. O negro no Ceará (ou o Ceará negro). *In:* CUNHA, Jr. Henrique; SILVA da Joselina; NUNES, Cícera. *Artefatos da Cultura Negra no Ceará*. Fortaleza: Edições UFC, 2011.

RATTS, Alex. *Fronteiras invisíveis: territórios negros e indígenas no Ceará*. Dissertação de Mestrado em Geografia. São Paulo: FFLCH-USP, 1996.

SANTOS, Ana Paula. *Educação escolar quilombola no Cariri cearense: africanização da escola a partir de pedagogias de quilombo*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Educação. Fortaleza, 2018.

SILVA, Meryelle Macedo da. *Patrimônio arquitetônico afrocratense: implicações educativas. Programa de Mestrado Profissional em Educação*. Universidade Regional do Cariri – URCA, 2019.

SILVA, Samuel Morais. *Baobando em uma formação de raiz africana com professoras (es) e núcleo gestor da educação básica da cidade de Crato-CE*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Educação, Fortaleza, 2018.

SOUSA, Kássia Mota de. *Por onde andou nossa*

família: veredas e narrativas das histórias das famílias. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira: Universidade Federal do Ceará, 2015.

LA MILONGA EN EL RÍO DE LA PLATA Y SUS ORÍGENES NEGROS

A milonga no Rio de La Plata e suas origens negras

The milonga in Rio de La Plata and its black origins

Juan Martín Scalerandi

Contextualización y emergencia de la Milonga "surera"

Nuestra región pampeana es un océano de pasto, ríos, árboles y distancias inconmensurables, que posee como marco un horizonte infinito y eterno. Esta inmensidad ha moldeado, sin dudas, al habitante de estas tierras y lo ha predispuesto hacia la meditación, la introspección, la templanza y, por sobre todas las cosas, al silencio. O, mejor dicho, a la palabra medida y precisa. Así, estas pampas han hecho a su hombre y a su mujer a la medida de las distancias que sus ojos alcanzasen y los caminos que pudiesen recorrer. En otras palabras, su habitante *es* el paisaje que lo rodea y lo contiene.

La inmensidad de las leguas[11] y ríos que la

[11] Según la *Enciclopedia Jurídica Online Gratuita y Libre de Argentina* hasta la implantación del sistema métrico decimal, y resistiéndose todavía a desaparecer en los medios tradicionales y rurales, la legua era la unidad habitual de medida para las distancias entre poblaciones o

recorren, como el Río Salado[12], - que supo ser frontera y división de espíritus y riquezas, para un lado y para otro-; el desfile incesante de estrellas y constelaciones de nuestro cielo, -en donde reina la tan necesaria c*ruz del sur*, brújula y guía del resero[13] y del baqueano[14]-, son algunos de los yunques en los que se ha forjado el semblante pampeano o "surero", que ennoblece a estas pampas y es coronado con sus coplas musicalizadas.

Como era previsible, estos cantares tienen el espíritu de su gente, la plenitud del pensamiento sin apuro y sincero. Dentro de estas expresiones pampeanas tan antiguas como genuinas, encontramos las sonoridades del Triste, el Estilo, el Triunfo, la Huella, el Cielito, la Vidalita, la Polca, el Malambo y, por sobre todas las cosas, de la Milonga;

---

lugares, tal como lo es el kilómetro. Esta medida itineraria, de largo favor en la historia, ha variado de un país a otro, e incluso dentro de una misma nación; sin embargo, su equivalencia con nuestro sistema se calcula en 5 Km. o muy poco más. Disponible en: https://argentina.leyderecho.org/legua/ [Nota de la Org.]

[12] Rio que nace en la laguna *El cañear* y desemboca en la *Bahía de Sanborombón* recorriendo la Provincia de Buenos Aires. [Nota de la Org.]

[13] Cuidador del ganado vacuno o reses. [Nota de la Org.]

[14] Aquel experimentado en los terrenos, caminos y atajos de la región pampeana. [Nota de la Org.]

posta en la que desensillaremos para ahondar en sus cuestiones más profundas.

Para hablar de la Milonga debemos contextualizar la geografía y la conformación sociocultural de la época en que este género - que encontramos desde Río Grande do Sul en Brasil, pasando por todo Uruguay y en la Argentina en Entre Ríos, el sur de Santa Fe y Córdoba, surcando la provincia de La Pampa, lindando al oeste con la Región de Cuyo y al sur hasta el Río Colorado -, donde se escuchó por primera vez. Y también debemos hablar de sus protagonistas, incluido quienes fueran parte fundamental en su gestación: la población afro con su diversidad en América.

El habitante de las pampas argentinas más característico y genuino es, sin lugar a duda, el gaucho. Pero ¿Quién es el gaucho? ¿Podemos ubicarlo en un estereotipo definido? ¿Todos los gauchos son iguales? Y, por último, una pregunta un tanto incómoda que también se hace Pablo Rojas Paz en *El canto de la llanura. Meditaciones pampeanas* (ROJAS, 1955) ¿Existió realmente “el” gaucho?

Atendiendo el objeto de nuestro estudio diremos, en principio, que una gran porción de la comunidad afro en Argentina fue gaucha. O, dicho de otro modo, el gaucho, además de haber sido indio, gringo y criollo, también fue negro, lo que nos facilita la empresa; ya que definiendo y contextualizando al *gaucho* hablaremos por añadidura de los negros de nuestra pampa y de sus milongas. Esto lo podemos validar fácilmente con la gran presencia negra dentro de nuestra literatura gauchesca, tal es el caso del *Martín Fierro* (HERNÁNDEZ, 1971), - quizás la obra más emblemática de nuestras pampas-, en la que encontramos, más de una vez, personajes de origen afro. O la gran cantidad de payadores negros, músicos o compositores de amplia trayectoria en nuestra música pampeana.

Proponemos, para intentar definir al gaucho de nuestras tierras, profundizar en la historia para comprender un poco mejor cómo son sus costumbres estas dilatadas pampas.

Luego de la primera fundación de Buenos

Aires (1536)[15], Pedro de Mendoza (1499- 1537) ya muerto en altamar, y el resto de su gente camino hacia Asunción o España, dejaban atrás, en la costa del Río de la Plata, una tremenda hambruna y el asedio de los Querandíes[16]. Pero también habían abandonado a su suerte a un puñado de caballos dispersos. Este hecho fue, sin lugar a duda, un legado involuntario de muchísimo valor simbólico para la región pampeana y su posterior sociedad. De ningún modo imaginaban esos invasores españoles que estaban imprimiendo el destino identitario y económico de estas tierras, que se proyecta hasta la actualidad[17]. Esos animales, ya

[15] No está demasiado claro cuál es la fecha real de la fundación de Buenos Aires y tampoco el solar inicial. “Los mejores indicios” –señala Roquera– “apuntan a que ocurrió alrededor del 2 o 3 de febrero de 1536. O tal vez la ceremonia de la fundación –si es que hubo tal ceremonia– se haya demorado hasta el 22, entre tanto se erigían las primeras construcciones... Tampoco es enteramente seguro el emplazamiento escogido”. Pigna, Felipe. https://www.elhistoriador.com.ar/la-primera-buenos-aires/

[16] Pueblo amerindio del grupo tehuelche septentrional que, en época de la conquista, habitaba en la margen derecha del río Paraná, desde el río Carcarañá, en la provincia argentina de Santa Fe, al norte, y los ríos Salado y Saladillo, en la provincia de Buenos Aires, al sur. [Nota de la Org.]

[17] En este sentido, hay que destacar que el valor comercial de la producción de materias primas de origen agrícola/ganadera, le valió el nombre de “Granero del

adaptados a los pastos blandos que dejaron los propios europeos diseminados por las pampas luego de su huida, y el clima de la llanura, propiciaron que se reprodujeran caballos por cientos de miles. También cuenta Romain Gaignard en su libro *La pampa argentina* como, además, se multiplicaron los vacunos que se sumaron en la segunda fundación de esta metrópoli:

> [...] la pampa del S XVII se vio conquistada por rebaños salvajes de bovinos, descendientes de las primeras sueltas de animales realizadas, sin duda entre 1573 y 1580, por Garay, (...) Garay arreó desde Asunción 500 vacunos y 1000 caballares, descendientes de un rebaño llevado a Asunción desde la colonia portuguesa de San Vicente y originaria de las islas de Cabo Verde (GAIGNARD, 1989).

Y es así como esta configuración, quizás con algo azaroso, dejó marcada la huella para lo que será el uso y costumbre principal del gaucho: el manejo del ganado desde las alturas de su principal aliado, el caballo.

Así, este rasgo identitario heredado de la

mundo” a la República Argentina, a principios del siglo XX; pero hasta el día de hoy, dicha producción, le significa la mayor entrada de divisas al estado argentino. Como si no hubiera pasado el tiempo. [Nota del autor]

tradición andaluza - y a su vez proveniente de los moros -, hizo de este centauro de las pampas un ser frontal, indómito, certero, introspectivo, valiente, inteligente y, por sobre todas las cosas, libre. Es así como se forjó el semblante del habitante de estas llanuras. Pero como ya mencionamos, el gaucho es, en definitiva, quien lleva consigo todas estas cualidades y costumbres, ya sea un negro, un gringo, o un indio. Por eso el gaucho es todos ellos y sus posibilidades.

Y es así, también, como con la llegada de los nuevos adelantos tecnológicos que fueron beneficiosos para la oligarquía, -como lo fue el alambrado-, truncaron su vida libre condenándolo al servilismo y, muchas veces, a la frontera para ser sumergido en ese baño de sangre que fue la *"*guerra contra el indio*"*, con el fin de que unas pocas familias se alzaran con la mayor parte de estas tierras.

De cualquier manera, de ningún modo podemos decir que el gaucho ha desaparecido en este derrotero, más bien se ha "adaptado", y se ha vuelto, en muchos casos, "cautivo" de la misma

oligarquía que lo ha defenestrado y mancillado, para ser usado luego como imagen de una nueva nación en la que los excluidos serán convencidos de pertenecer a una nueva casta: *lo argentino*.

Ahora bien, ¿dónde se lo podía encontrar a ese ser aún indómito y valiente de las pampas? Según Pablo Rojas Paz (1955), el gaucho fue habitante frecuente de tres instituciones fundamentales de las pampas: la estancia, la pulpería y el fortín. En la estancia, nueva empresa naciente y promisoria, vive como hábil jinete para apartar, marcar y lidiar con ganado cerril. En el fortín, castigado por falta de portación de la famosa papeleta, que era la documentación requerida al hombre errante que acreditaba lugar de trabajo. De no poseerla, se lo confinaba en el fortín como carne de cañón en la guerra contra el indio. Y en la pulpería, para su esparcimiento, pero también para hacer negocios de trueque, y principalmente para cantar alguna cifra y posteriormente alguna milonga, como lo hace [Martín] Fierro con el moreno (HERNÁNDEZ). Y, a propósito de este episodio, aprovechamos para advertir que es aquí donde el

negro ya es carne de estas tierras pampeanas, con su chiripá y en patas, con la guitarra pulsando alguna vidalita y, sobre todo, con la pobreza y privaciones propias de quienes no serán nunca dueños de estas tierras.

Esta modificación de vida que ha sufrido el habitante errante de las pampas por habérsele negado la libertad de las tierras para galopar libremente, en pos de la acumulación estanciera/ganadera de unos pocos, hizo que en algunos gauchos en los patios de las estancias, o moviendo hacienda hacia los mataderos porteños, o desplazado hacia los suburbios, se conformase un perfecto caldo de cultivo para que la naciente milonga los encontrase y haga de ellos el vehículo perfecto para ser transmitida y transportada a los cuatro rumbos. Con ella llevará el mensaje que contiene al gaucho, que como dijimos, es negro, es gringo, es criollo y es indio; es decir, la idiosincrasia del pampeano comprendida en las rítmicas negras llegadas de allende los mares.

Por último, habrá que preguntarse si el gaucho aún hoy existe, o ¿sólo fue ese hombre

campero y conocedor de las cuestiones de las pampas, limitado en su libertad por el alambrado y la estancia? Entendemos que debemos poner una mirada actualizada de este hombre pampeano, y repensar quiénes serían los gauchos de “hoy”, o, mejor dicho, cómo es que se ve representada esa idiosincrasia en el habitante actual. A nuestro entender, el gaucho de hoy es sin duda el habitante que quiere y cultiva el amor por estas tierras, su cultura, profesando la libertad en múltiples sentidos, con o sin chiripá; con o sin boleadoras; de a pie, o en automóvil. Sea cual fuera la caracterización física y costumbrista del habitante de estas pampas, no debemos caer en dogmatismos que nos hagan pensar al gaucho del mismo modo que en el siglo XIX. Eso sería un error.

Contextualización histórica en el ámbito pampeano: la cultura afro en relación con el origen de la milonga

Nos enfocaremos en uno de los elementos más representativos de las pampas, o como decía el genial Omar Moreno Palacios al ser indagado con la pregunta: -“¿Qué género folklórico argentino podría

representar a todo la Argentina?”- [18], respondía con voz firme y mirada incorruptible: **La milonga**.

Aunque quizás pueda parecer una respuesta caprichosa, - la de quien fuera tal vez, el artista surero más importante de la historia de nuestra música y, además, descendiente directo de maragatos[19] y afros-, no lo es. La milonga es una música de distintos usos y variadas características,

[18] Hay que aclarar en este sentido, que este extenso país contiene dentro de sí varias naciones culturales posthispánicas bien establecidas, y muchas más prehispánicas, cuestión que lo hace un país plurinacional, motivo por el cual cuando hablamos de *folklore musical argentino,* podríamos estar hablando de cosas muy diversas.

[19] “El término maragato hace referencia a pobladores de la provincia de León, España, que ha dado nombre a la comarca de la Maragatería. Los maragatos fueron pobladores pioneros de los establecimientos coloniales de la Patagonia atlántica durante el siglo XVIII, y junto con gallegos y gente de otros orígenes estuvieron en la fundación de Carmen de Patagones. Desde esta última población otros grupos de maragatos se dirigieron a la Banda Oriental, fundando allí la ciudad de San José de Mayo (Departamento de San José), en el actual territorio de Uruguay. Por este motivo los pobladores de San José de Mayo y su entorno, así como los de Carmen de Patagones, suelen recibir el gentilicio de "maragatos". Desde San José de Mayo, muchos maragatos europeos, ya transformados en gauchos, colonizaron otras zonas del territorio de la Banda Oriental incluyendo territorios del actual Río Grande del Sur”. (https://es.wikipedia.org/wiki/Maragato)

que, si bien tiene como epicentro la llanura pampeana, se ha diseminado por muchas regiones del extenso territorio argentino, uruguayo y parte del brasileño. De manera que tiene credenciales de sobra para ser bandera y estandarte de nuestra cultura más genuina.

Desde su nombre ya podemos observar su origen afro. Creemos que esto tiene su relevancia a pesar de lo dicho por el musicólogo uruguayo Coriún Aharonián en su libro *Músicas populares del Uruguay*: "…si bien es claro que el origen de una palabra que designa una cosa no tiene por qué guardar relación con la cosa designada" (AHARONIAN, 2014).

Su procedencia es, según Vicente Rossi en *Cosa de negros* (1926), de origen afrobrasileño, mientras Carlos Vega en *Las canciones folklóricas argentinas* (1964), la señala como plural de *"mulonga"* que significa *"palabra"* o *"palabrerío"* en la lengua *bunda* o *mbunda*. O como afirma el mismo Carlos Vega en *Estudio para Los orígenes del tango argentino*:

> En lengua Jaunde, por el Camerún (Golfo de Guinea) hay "melunga", en lengua Bunda

> hay “Mulonga”, que significa “palabra”, y su plural es “milonga”. En Pernambuco, Brasil, hacia 1890, “milonga” significaba “enredos y ambages”, y por la misma fecha se decía en Buenos Aires “es una milonga” para referirse a “una cosa desordenada en extremo (VEGA, 2007).

También la encontramos con distintas acepciones, como es el caso mencionado en el *Martín Fierro* (1872/1879) cuando dice:

> Supe una vez, pa’mi mal
> De una milonga que había,
> y ya pa’la pulpería
> Enderecé mi bagual.

en clara alusión a un baile o reunión, quedando más claro aún en los siguientes versos:

> Supe una vez por desgracia
> Que había un baile por allí,
> Y medio desepera’o
> A ver la milonga fui.

Este origen semántico, es la punta de un ovillo en el cual se enrollan años de decantación cultural, que dan como resultado un género musical afro/criollo y multifacético por sus usos y regionalizaciones (desde El Caribe hasta Carmen de Patagones, o quizás más allá).

Pero para entender mejor el desarrollo, al menos el conocido, de la milonga en la llanura

pampeana, tenemos que adentrarnos en el conocimiento del contexto del Río de la Plata, en el cual se ha criado el borrego.

Los primeros registros de milongas se remontan cerca del año 1852, en el marco de la finalización de la batalla de Caseros, el 3 de febrero, en donde el Ejército Grande, a cargo de Justo José de Urquiza, integrado por casi 30.000 hombres, mayormente entrerrianos y correntinos, 4000 brasileños y 2000 uruguayos, con gran presencia de afrodescendientes[20], vence a Don Juan Manuel de Rosas. Roberto Selles en su libro *El origen del tango* (1998) nos refiere de este modo la particular situación:

> Se supone que, cuando Urquiza derrotó a Rosas en Caseros (1852), los soldados brasileños sorprendieron a los porteños cantando aquellas guajiras y, en son de burla o crítica, señalaron que esto se entonaban "milongas" (palabras), (...) es

[20] "Nunca antes dos ejércitos tan voluminosos se habían enfrentado a las puertas de la presuntuosa Buenos Aires. El ejército invasor - llamado Grande-, comandado por Justo José de Urquiza y financiado por el Imperio del Brasil, contaba con 28.000 hombres, entre ellos 4.000 brasileños y casi 2.000 uruguayos, 50.000 caballos y 45 piezas de artillería. Más de un tercio de esta formación estaba integrada por extranjeros, sobre todos brasileños deseosos de vengar la vergüenza de Ituzaingó." (BRIENZA, 2017))

> decir, mucho palabrerío sobre una melodía repetida hasta dar fin a las estrofas. La más antigua milonga que hemos localizado -aunque aún no se le denominara de tal modo- data, precisamente, de poco antes de la batalla de Caseros y habla del inminente arribo de Urquiza a Buenos Aires.

Este dato histórico que encontramos citado en numerosa bibliografía es, sin duda, revelador. Expresa que, a mediados del siglo XIX, más precisamente en 1852, ya existía lo que conocemos como milonga, o algo similar. Pero como dice Carlos Vega, el hecho de que no exista registro anterior de la milonga, no quiere decir que no haya existido.

Pero para no perder la rastrillada de nuestro rumbo directo a las raíces de la *milonga*, digamos que su ADN afro, a mi entender, es innegable. Respecto de esto, dice Cedar Viglietti en su *Folklore musical del Uruguay*

> Domingo Prat por su parte decía que es una creación musical de la mitad de siglo [XIX], y sostenía que, como la habanera, ella también es hija del candombe pues el negro abunda tanto en La Habana como en Río de la Plata. (VIGLIETTI, 1968)

Y hay aquí una palabra clave que hasta el

momento no se nos había presentado: la habanera[21].

La mención a esta especie musical quizás anterior y probablemente progenitora de la milonga del Río de la Plata, nos obliga a preguntarnos ¿de dónde viene la milonga?, - si es que viene de algún lugar-, o lo que es más atinado cuestionar ¿de dónde surgen los elementos primigenios que hacen caldo de cultivo a la milonga en cuestión? Con respecto a este tema tan discutido y áspero, en principio diré que estas líneas escritas con los pies sobre estas pampas nobles no tienen la pretensión de revelar ninguna verdad absoluta sobre la historia misma de la milonga, ya que esa historia tiene tantos orígenes como morenos haya pulsado una guitarra en estas márgenes del río más ancho del mundo. De manera que el enfoque será poder ver con claridad a través de tantas menciones y crónicas, el origen afro de los elementos constitutivos de la milonga, o como decía el ya mencionado Moreno Palacios: “en este mundo, todo viene de África”.

---

[21] Ver el apartado más delante de este trabajo: *“La habanera”.*

Entonces para ir arrimándole una leñita más a este fogón *afro/milonguero*, ya un poco más acá en tiempo, y para hacer honor a un orden cronológico de los hechos registrados, tenemos que remontarnos a la crónica que plasma Lucio V. López en su obra *La gran aldea* de 1861, donde deja constancia como cronista de los sucesos acaecidos al regreso de las tropas de Bartolomé Mitre tras la particular victoria en la batalla de Pavón (17/9/1861), en la zona del bajo de la ciudad de Buenos Aires, donde al ver bajar los soldados de los barcos nos relata:

> En la playa, y al pie mismo del murallón donde nosotros estábamos, varios carreros del Bajo, en traje de fiesta, se habían congregado para oír a dos de ellos que, armado el uno con una guitarra profusamente encintada de blanco y celeste, y el otro con un acordeón, cantaban coplas patrioteras en una de esas tonadas características del compadrito de Buenos Aires. [...] El de la guitarra con el del acordeón atacaron un aire vulgar, pero cadencioso, antepasado en línea recta de la milonga del día.

Aqui encontramos otro registro de una música, que, si bien no se ha transcripto ni registrado de ningún modo, se llama milonga.

Esto nos conecta directamente con la

próxima mención sobre la existencia de esta especie. En el siguiente trabajo encontramos probablemente el primer registro “de campo”, o sea con una trascripción sobre una partitura, pero ya no en los arrabales de la ciudad, sino en la pampa misma. Es un hecho inédito hasta entonces, en donde se recopilan coplas, costumbres, y principalmente partituras de las músicas oídas en esa porción de la cuenca del Río Salado. Si bien esas notaciones musicales seguramente sean permeables de algún tipo de objeción en cuanto a la fidelidad de la escritura, no deja de ser un registro de gran valor documental, ya que como mencionamos, es tal vez el primero de este tipo. Estamos hablando de la publicación que vio la luz en 1883, bajo el título de *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital de la República* escrita por Ventura Robustiano Lynch; texto que, luego, en sus siguientes reediciones pasó a llamarse simplemente *Folklore bonaerense.* En este trabajo tan valioso para poder observar la realidad de la pampa de entonces, V. Lynch nos dice al respecto de la milonga:

> [...] la milonga solo la bailan los compadritos de la ciudad, quienes la han creado como una burla a los bailes que dan los negros en sus sitios. Lleva el mismo movimiento de los tamboriles de los candombes...

En esta escueta descripción que recopila V. Lynch, seguida de unas reproducciones en partitura de la cual hablaremos más adelante, nos deja bien en claro dos cosas: la primera es la presencia de una comunidad afro, en gran medida libre en Buenos Aires, bien establecida y organizada, porque al decir que los negros bailan en “sus sitios”, nos deja entrever que esa comunidad tiene sus propios lugares, por lo tanto, un espacio de pertenencia, aunque históricamente marginal y relegado. La segunda, es la similitud de la música de la milonga con su antecesor (¿) el candombe[22], y su relación rítmica con respecto al sonar de los tamboriles propios de las celebraciones de la comunidad afro de los dos márgenes del Río de la Plata. De manera que a pesar de las posibles deficiencias de escritura

---

[22] Hay que decir que, al mencionar la similitud de la milonga con el candombe, sin necesidad de tener que explicar de qué se trata este último género musical, asumimos que para entonces dicha música era conocida y reconocida como tal.

musical que pudiese tener el trabajo de Lynch, su visión de estos asuntos es significativamente valiosa, y más aún, para intentar desandar el camino negro de nuestra música pampeana.

Pero no serán todas flores en esta huella que vamos transitando de negritud y africanidad. Los escollos aparecen apenas hurgamos un poco en algunos escritos, como por ejemplo en el artículo del musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán, llamado *La milonga,* publicado en *El día*, año XVII, n° 784, del suplemento dominical del 25 de enero de 1948, en Montevideo, Uruguay, en donde no duda, al referirse a la *siícopa menor*[23] existente en las milongas citadas por el mismo, en cuestionar, -sin entrar en profundizaciones-, la existencia de dicha célula en la música africana:

> Debe agregarse que este pie de milonga lo hallamos en melodías incaicas, en músicas indígenas del Chaco argentino ¡y … en el Cake-walk! Incluso se ha dicho que este pie es el que define la influencia negra en la música americana. Lo curioso es que, revisando cancioneros africanos, nunca lo hemos podido localizar…

Estas palabras, que más que un análisis

---

[23] Ver el análisis de la síncopa menor.

musical, se pueden leer como una verdadera declaración de principios y un claro posicionamiento político, intentando a mi modo de ver, un relato negacionista sobre una realidad analítica que requeriría mayor profundidad.

En principio, plantea un posible escenario aborigen en los orígenes de la milonga, siendo, salvo error u omisión y hasta donde mi memoria llega, muy escasa o nula la existencia de autores que proponen esta teoría, trayendo más confusión a la ya existente en este tema. Pero, por otra parte, al argumentar que no encuentra esa célula rítmica en sus registros de cancioneros africanos, soslaya la posibilidad más que probable en este tipo de desarrollos culturales, de las factibles transformaciones musicales correspondientes a la transmisión oral propiamente dicha, a la falta de registros escritos de época, y por sobre todas las cosas al dinamismo propio de la cultura en su desarrollo, que es, al fin y al cabo, la generadora de identidad cultural misma.

Ahora bien, antes de adentrarnos en los aspectos históricos/musicales de los posibles

orígenes de la milonga, sería interesante hacer una breve descripción de cómo estaba conformada esa Buenos Aires, que vio crecer a la milonga al calor de los candombes de los morenos, de los contrapuntos de los payadores, y de los aceros de los gauchos en los mataderos de la periferia de la ciudad.

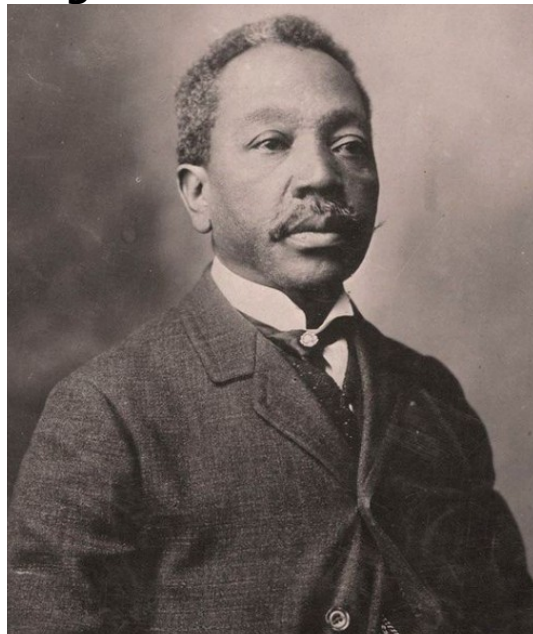
Breve digresión

Domingo Faustino Sarmiento en su simbólico libro de 1845, *El Facundo* nos dice:

> El más conspicuo de todos, el más extraordinario, es el **rastreador**. Todos los gauchos del interior son rastreadores. En llanuras tan dilatadas, en donde caminos y sendas se cruzan en todas direcciones, y los campos en que pasen o transitan las bestias son abiertos, es preciso saber seguir las huellas de un animal, y distinguirlas entre mil, conocer si va despacio o ligero, suelto o tirado, cargado o de vacío; esta es una ciencia casera y popular (SARMIENTO, 1945).

Al hablar del rastreador, debemos mencionar que ese estereotipo de gaucho es factible de transferir a otros aspectos de la vida en las pampas, tal como lo hace el payador Pablo Solo Díaz, al referirse a su par e investigador Víctor Di Santo, comparándolo con un rastreador de historias y

hechos significativos de estas tierras. Di Santo se ha ocupado afanosamente de la búsqueda de respuestas, o mejor dicho de nuevas preguntas, acerca de varias cuestiones. Y lo traemos a colación pues el principal rastro que siguió fue el de la vida del gran Gabino Ezeiza, payador de payadores.

Figura 7: Gabino Ezeiza

Fuente: Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Argentina

Y para este texto nos viene como anillo al dedo, por dos motivos: por haber sido afrodescendiente, y por resultar pieza fundamental en la difusión, desarrollo e inclusión de la milonga como vehículo musical de las payadas de contrapunto. Este aporte magnífico que hace Ezeiza, incluyendo la milonga para la payada de

contrapunto, ha plantado un mojón en un arte: el payadoril, en el cual hasta la actualidad ha quedado instalada como marco musical por excelencia para el contrapunto (aunque la milonga que se use hoy para las payadas no sea exactamente la misma que usaba Gabino (Buenos Aires, 19/02/1858 - Buenos Aires, 12/10/1916[24]). El hecho aparentemente iniciático que se adjudica a la inclusión de la milonga para el contrapunto por parte del moreno, nos lo cuenta Nemesio Trejo, su contrincante en esa ocasión, en una nota publicada en el periódico *La Opinión* de Avellaneda (Provincia de Buenos Aires, Argentina) el 15 de abril de 1916:

> En 1884 era mi primera topada con Gabino Ezeiza, el más célebre de los bardos argentinos, y esa payada sirvió para hacer escuela. Por aquella época se cantaba por cifra, pero Gabino introdujo la milonga en esa oportunidad en el tono Do Mayor" y agregaba: "es pueblera (del ambiente ciudadano) ya que es hija del Candombe africano, y golpeando con los índices en el borde de la mesa empezó a tararear" tunga...tatunga...tunga..." para demostrar, fonéticamente, la vinculación de este ritmo con el Candombe (Nemesio Trejo, tomado

[24] Gabino Ezeiza utilizaba un tipo de milonga, que según parece es la primitiva, de tipo corralera, o sea en tonalidad mayor (en el caso de Gabino en Do mayor) a diferencia de la milonga que utilizan los payadores actualmente que es en tonalidad menor y con otras rítmicas preponderantes.

> en un reportaje hecho por Jaime Olombrada).

En este sentido tenemos que decir que es probable que la cosa haya sido así, pero lo que es más posible aún, es que el propio Gabino y quizás alguien más, ya hayan utilizado anteriormente dicha especie musical para improvisar unos versos, aunque mas no sea en una reunión pequeña, o en el piso de tierra de algún almacén; lo que por supuesto, no le quita ningún mérito al gran Gabino Ezeiza.

Algún detalle más respecto a esto nos cuenta Di Santo en su libro póstumo *Gabino Ezeiza. Precursor del arte payadoril rioplatense* (DI SANTO, 2016, p. 91):

> El payador gaucho, por definir de alguna manera a su antecesor [del payador profesional que engendraba Gabino Ezeiza], improvisaba y cantaba sus compuestos en ritmo de cifra, que consistía en largar la versada en seco y hacer luego un rasguido de guitarra. Ezeiza incorporó además de la milonga, la vidalita, el estilo, el vals, la habanera, la canción, la chilena (cueca), y otras, enriqueciendo de ese modo la línea melódica del canto.

En otro pasaje de ese libro, encontramos un valioso aporte demás significativo con respecto a la

realidad afro de entonces, cuando nos sitúa en esa Buenos Aires de 1858:

> Los negros concentrados mayoritariamente en las parroquias de Balvanera, Montserrat, San Telmo, Catedral y La Concepción constituían un grupo importante en la población de Buenos Aires, y a pesar de los años transcurridos desde la abolición de la esclavitud, muchos hombres y mujeres continuaban sirviendo a sus antiguos amos. El resto que prefirió ser libre vivía en la extrema pobreza, sin tener los hombres otro medio de subsistencia que vender por las calles de la ciudad, pasteles, mazamorra, pan casero o escobas, productos todos que elaboraban con paciencia y dedicación. Las mujeres, por su parte, no poseían otra alternativa que ofrecerse como lavanderas, cocineras o amas de cría. Tantas estrecheces y obstáculos, aparte de la marginación clasista que padecían, terminaron por extinguirlos como grupo étnico y aunque los factores determinantes fueron muchos y diversos, consideramos que, la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870), la epidemia del cólera (1868) y la fiebre amarilla (1871), amén de las luchas intestinas en diferentes períodos, fueron los más importantes.

Aquí volvemos a tener otra descripción de época que nos ayuda aún más para establecer ese contexto afro en el que la milonga se fue desarrollando. Di Santo nos muestra una escena de gran presencia de población negra, aunque

marginales pero libres, -lo cual es más significativo para el caldo de cultivo cultural-, en un lapso de tiempo que, como vimos en las referencias anteriores, se dan los primeros registros de milongas, lo cual nos permite ponerlos en el centro de la escena, mal que les pese a quienes de una u otra forma los han negado e invisibilizado durante mucho tiempo. Además, sitúa la "extinción" del género para el año 1871, aproximadamente, o sea casi 20 años después del mencionado registro citado por Roberto Selles.

Pero para seguir adelante con el seguimiento del posible derrotero de la milonga de nuestras pampas, tenemos que preguntarnos si es posible saber de donde surgen los elementos, principalmente rítmicos, que la gestan. Y es así como debemos volver a quienes primeros han escrito crónicas sobre el tema. En este sentido podemos decir que en ese primer relevamiento de campo llevado a cabo por un joven Ventura R. Lynch, desparecido físicamente poco después de la publicación de dicho texto, en 1883 con apenas 32 años, se puede observar la presencia de la milonga

en ambientes orilleros, o de los márgenes de la incipiente ciudad de Buenos Aires, lo que refuerza la teoría repetida y sostenida por numerosos autores, que la milonga ha surgido en la ciudad para luego irse hacia el campo a través de los reseros y carreros que deambulaban desde las profundidades de las pampas hacia los mataderos ubicados en las periferias, o a la metrópoli misma, con el fin de distintos tipos de comercios relacionados con la ganadería y los cueros.

¿Es así como se desarrolló el derrotero de la milonga? Es muy probable, teniendo en cuenta que la ciudad fue centro de recepción y asentamiento de distintas culturas, entre las que se encontraba la afro, -como lo mencionamos en el relato de Di Santo-, y, por lo tanto, puerta de entrada a estas expresiones negras que han calado hondo en la idiosincrasia porteña, para luego ser adoptada por el ambiente rural, transformándose así en el lenguaje expresivo por excelencia a fines del siglo XIX.

Pero si buceamos aún más en ese ovillo milonguero, nos encontramos con algunas referencias muy interesantes que, quizás, nos

ayuden a entender cómo nació la milonga en Buenos Aires para expandirse luego a la más profunda ruralidad.

El escritor, poeta, músico, dibujante, historiador e investigador Roberto Selles en su libro *El origen del tango* (1998), nos describe una posible hoja de ruta de la milonga, que cierta o no, de ningún modo deja de lado los orígenes afros, por lo contrario, los reafirma y fundamenta. Lo primero que dice, citando a Néstor Raúl Ortiz de Oderigo, en su libro *Aspectos de la cultura africana en el Río de la Plata,* que la rítmica de la milonga (y posteriormente utilizada por el tango) se había originado probablemente en el desaparecido Reino de Aradá, de las costas de Guinea, una de las zonas del tráfico esclavista con destino en América. Este dato se conecta con el posible origen de la milonga en la ciudad para luego ir hacia el campo. Pero principalmente sostiene la idea de que la milonga se cocinó con los ingredientes traídos por los esclavos, ya sea directamente de las costas africanas, o como sostiene Selles, a través de un viaje un poco más largo en distancia y tiempo que involucra al Caribe

como epicentro.

Según Selles, en 1793 se abolía la esclavitud en la isla caribeña de Santo Domingo, hoy Haití. Este cambio radical en la forma de relacionarse de los negros de la isla, trajo grandes consecuencias, entre las que se dio una insurrección en donde los blancos ya no conseguían hacerse respetar por los antiguos esclavos negros. De manera que algunos colonos migraron a la vecina isla de Cuba, en contados casos con negros que los seguían de forma fiel, y otros por sus propios medios. Esta migración llevó consigo la muy en boga contradanza francesa, mezclada ya con elementos afros propios de los negros libertos. De manera que, a decir de Selles, es aquí donde, probablemente, haya nacido el borrego. Este entramado rítmico naciente, y con característica genética trashumante, comenzaba a transformarse en un caudal cultural que, sumado al resto de las expresiones afros ya instaladas en el resto de América, daría como resultado el llamado *Cancionero oriental,* luego transformado en parte en el *Cancionero Binario Colonial* que menciona Carlos Vega en su libro *Panorama de la música popular*

argentina (1944) como lo muestra el diseño sobre el mapa.

Ese flujo de ritmos afros y contradanzas europeas mixturadas, se derramó a través de la costa oriental de América del Sur, desde el Caribe llegando a nuestras pampas, donde geográficamente encontramos una diminución del ancho del continente, lo que genera sin lugar a dudas una posibilidad de expansión en sentido Este a Oeste, que hizo a la pampa una región de mixturas y confluencia en donde dicho cancionero de características binarias y afros por excelencia, se encontraran con el *Cancionero Occidental* de características ternarias, que se venía desarrollando sobre el oeste de América del Sur, haciendo las tierras planas de Argentina una región única de mixtura y solapamiento de vertientes rítmicas. Pero eso es para otro estudio.

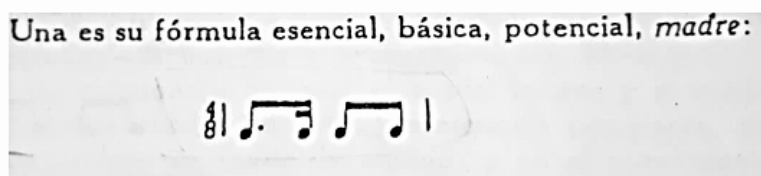
Figura 8: Regiones señaladas por Vega del Cancionero Binario Colonial

Fuente: Vega, Carlos. *Panorama de la música popular argentina,* 1944, p. 225

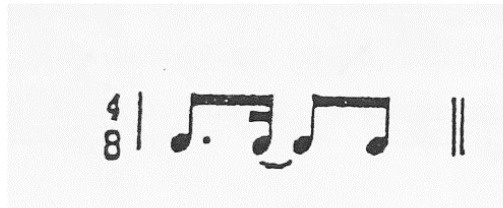
Pero, en definitiva, ¿podemos mencionar cuales son los elementos rítmicos de origen afro que le dan el sustento a la milonga?

Sobre esto, entiendo atinado citar un reciente trabajo de Luis Blaugen-Ballin, que, junto a Joaquín Dufour, *llamado El origen de la milonga campera. Y expresiones afines* (2021), arrojan algo

de luz sobre el tan mencionado origen afro de las células rítmicas de la milonga. En principio habrá que mencionar que esta especie musical tan nuestra se construye, como la gran mayoría de los géneros populares, por sobre las rítmicas. Luego vendrán las coreografías clasificadas y establecidas, las expresiones literarias contenidas en ellas, y las estructuras formales y armónicas. Pero lo primero es el ritmo. Este ritmo, como ya mencionamos, pertenece a una estructura binaria, y al decir de Carlos Vega (id.) compuesto en sus raíces con la siguiente dipodia rítmica, que más adelante desarrollaremos, y que el mismo Vega llama ***dipodia madre***:

Figura 9: Dipodia madre

Fuente: Carlos Vega, *Panorama de la música popular argentina,* p. 239

Ahora bien, hagamos una breve observación de la siguiente imagen:

Figura 10: Derivada (?)

Fuente: Carlos Vega, *Panorama de la música popular argentina*, p. 240

En ella podremos observar que está compuesta por dos células rítmicas distintas, que podemos encontrar en algunos tipos de milonga, como la llamada *milonga pampeana,* -más cadenciosa, lenta, en tonalidad menor-; hermanadas por una ligadura que unifica la semicorchea final de la primera célula, con la primera corchea de la segunda.

Esta configuración rítmica, como mencionamos, se encuentra en muchos tipos de milonga, a veces de forma melódica, pero principalmente como línea de los bajos, que suelen ser propios y característicos de las cuerdas más graves la guitarra, (*bordonas*) protagonista indiscutida de la milonga de estas dilatadas pampas. A esta unión de las dos células (dipodia base de la milonga) se la suele llamar ***3+3+2***, por ser la cantidad de semicorcheas que contiene cada figura).

Ahora bien, será pertinente decir el porqué de adelantarnos a explicar estas características rítmicas de la milonga que trataremos más adelante. Y es precisamente porque en el trabajo citado de Luis Blaugen-Ballin y Joaquín Dufour podemos ver una cuestión por demás interesante:

Hipótesis sobre el origen del ritmo: el *3+3+2* africano.

El compás de amalgama o aditivo, clave afrolatina 3+3+2, es un patrón común en África y El Caribe (zouk de las Antillas Francesas, ver patrón rítmico más adelante). El Shik o (uno de sus nombres), asimismo, se emplea en el ritmo Moribayassa entre los Malinké de Guinea, en el Banda de los ritos Vudú haitianos, en la madera en el Makuta cubano, y en el mentado “tresillo” (no confundir con su homónimo, el valor irregular)”

Al observar este texto y comparar las similitudes rítmicas mencionadas por Blaugen-Ballin en el trabajo citado con las de la milonga campera, no nos queda ninguna duda de al menos un particular parecido, que, si lo relacionamos con

todos los textos aludidos en este trabajo, la hipótesis planteada por el autor se hace cada vez más potente. Además, en ese mismo texto, unos párrafos más adelante, agrega otros ritmos africanos con gran relación al de la milonga, como el *Timini* senegalés, en el que existe una modificación rítmica con respecto al 3+3+2, usadas en el baile *Adzogbo*, practicado por los *Fon de Benin*.[25]

Pero para abrir otra huella sobre este amplio mundo de la milonga, tenemos que agregar un elemento más, que, en alguna medida, amplía las posibilidades.

Con respecto al ya citado trabajo de V. Lynch, mencionamos la posible deficiente escritura de sus recopilaciones, y las críticas que distintos escritores han hecho al respecto. En este sentido lo más reprochado es, sin duda, un elemento rítmico que adjudica a la milonga recopilada, que se suma a la dipodia ya mencionada. Y es la figuración rítmica de *tresillos*[26] en el acompañamiento de la milonga

---

[25] El mismo autor cita como fuente de toda esta información a Rechberger, Herman. *"The rhythm in African music.",* Fennica Gehrman Ltd., 1° feb. 2018.

[26] "Tresillo (dim. de tres) m. "Conjunto de tres notas iguales que se deben cantar o tocar en el tiempo de dos de ellas."

escuchada por el propio Lynch en ese trabajo de campo. Según algunas de las partituras citadas en el libro de Lynch el acompañamiento que aparece primeramente citado es el siguiente:

Figura 11: Milonga

Fuente: Ventura Lynch, *Folklore bonaerense*, p. 50.

Como podemos observar la primera milonga que transcribe V. Lynch, no posee esas dos células binarias que juntas formaban la dipodia citada por C. Vega como generadora de la milonga. Y entonces debemos preguntarnos: ¿La milonga tiene orígenes ternarios que desconocemos? ¿Entonces sus orígenes no pertenecen al *Cancionero Binario Colonial*? ¿O es simplemente un error en la transcripción de la partitura de Lynch? Inferimos que el método de escritura de la recopilación de

Según el Diccionario de música clásica, Salvat, España, 2000.

Lynch quizás ha consistido en la simple escucha de los gauchos ejecutando la guitarra, con la memorización de las melodías, letras y acompañamientos; para luego en algún momento volcarlo al papel en cuestión. De ser así, suena lógico que pueda haber un error en la partitura en cuestión. Aunque nos surgen más dudas cuando observamos el segundo ejemplo que transcribe:

Figura 12: *Otra*

Fuente: Ventura Lynch, *Folklore bonaerense*, p. 50

En este otro caso observamos la línea de la guitarra superior haciendo el ritmo ternario (tresillos) antes citado, pero la guitarra inferior ejecutando la famosa dipodia mencionada por Vega. Esto confunde aún más la cuestión, ya que de

ninguna manera podemos pensar que Lynch haya memorizado erróneamente un acompañamiento, creyéndolo ternario, mientras que el que se superponía lo concibió claramente como binario y con la ***dipodia madre*** clásica de la milonga. Además, sería muy extraño que no hubiera advertido la polirritmia generada como *resultante rítmica* al oír un compás binario superpuesto con uno ternario o, mejor dicho, es muy probable que sí la haya advertido, por eso transcribió lo que transcribió. Es comprensible que Lynch sea criticado por errores en posiciones guitarrísticas imposibles de tocar en otra milonga transcripta, o alguna otra falla de escritura, pero en cuanto a lo ternario de la milonga, entiendo que no habría que subestimarlo.

En este sentido debemos consultar alguna bibliografía más que coincide con la transcripción de Lynch. Quizás los que lo continúan cronológicamente a Lynch, sean J. T. Wilkes e I. Guerrero Cárpena, en su libro *Formas musicales rioplatenses. Su origen hispánico* de 1946, que - desde el título - ya podemos avizorar una idea europea en sus conceptos, hecho que sin duda

corroboramos en sus páginas, cuando nos adentramos en los distintos temas que trata. Lo primero que observamos es que sostiene otro origen de la voz *milonga*:

> […] voz contraída de "melos-longa", melodía larga, porque en sus comienzos siendo objeto primordial el servirse de ella para "cantar de contrapunto", la duración de esta justa, en espacio de tiempo, se adviene con el calificativo dado a la cantinela que lo sostenía.

Ahora bien, avanzando un poco más sobre el texto, y con respecto al posible origen ternario, observamos que basándose en las ideas del musicólogo y compositor belga Gevaert, y su par español F. Pedrell, (quien fue uno de los primeros músicos que se encargó de estudiar la especie folclórica española: el flamenco, comenzando así la búsqueda de una música nacional en España), sosteniendo que la especie, para ellos antecesora de la milonga, es de origen cretense, o sea de la isla de Creta. Esta música europea era de compás 5/8, y nuestros guitarreros familiarizados con los ritmos propios de *Cancionero Ternario Occidental* (*huellas, triunfos y gatos*) lo llevaron al compás de 6/8,

realizando así una transformación, que luego fue nuevamente modificada por la influencia del tango que traía en sus entrañas el compás de 2/4, logrando la siguiente conclusión rítmica:

Figura 13: Transformación

5/8

Ej. 12

hizo el lenocinio:

2/4

Ej. 13

Fuente: J. T. Wilkes/I. Guerrero Cárpena, *Formas musicales rioplatenses. Su origen hispánico*, p. 67.

Como podemos observar, según Wilkes y Guerrero Cárpena las primeras tres corcheas del 5/8 original se transformaron en lo que se denomina síncopa menor, o sea una célula con síncopa interna que es más pequeña que la unidad de ritmo del compás, para completar un “nuevo” compás de 2/4 con dos corcheas en la segunda célula.

Más allá de nuestra aprobación o refutación con respecto a esta teoría, debemos decir que la

síncopa menor que según Wilkes y Guerreo Cárpena fue fruto de una adaptación criolla de una música cretense, la podemos observar en distintos autores como una célula rítmica muy propensa a encontrarse en la música de origen afro, siendo además citada como “pie de milonga”.

Con respecto al posible origen ternario nos queda por mencionar a un compositor que ha sido transcendental en la historia de nuestra música popular, más precisamente en el tango, y ha sido también pieza fundamental en la instalación de la milonga como género propio del repertorio del tango, cuando a principios de la década de 1930 comenzó a escribir una serie de milongas, incluso algunas grabadas por el propio Carlos Gardel, como *Milonga sentimental o Milonga del 900,* ubicando a la milonga como parte del repertorio tanguero*.* Este pianista y compositor se llamó Sebastián Piana. Piana sostiene en *La historia del tango. La milonga-El vals* (1978), que este género tiene origen ternario, y que en manos de los guitarreros suburbanos se ha ido modificando hasta ser influenciado finalmente por la habanera, que es la

que termina de imprimirle el compás binario de 2/4. Pero añade que ese origen ternario no obedece a la música cretense luego modificada, ni a la costumbre de los guitarreros a tocar parte del *Cancionero Ternario Occidental*, sino que es heredado de la guajira flamenca,

Figura 14: Guajira

(siglo XII) y de alguna villanesca de León; este mismo ritmo pasó a las guajiras americanas". [7]

He aquí el esquema rítmico propio de la guajira andaluza, según el mismo Rossy:

En manos de nuestros guitarreros suburbanos, este ritmo era imposible de reproducir. Así es que al mismo canto se le imprime en Buenos Aires este otro acompañamiento, derivado de aquél, pero mucho más sencillo:

El cual pronto se convertiría en este otro:

Luego este nuevo ritmo en 2/4 se vería invadido por el siguiente, influenciado por la habanera, tan popular entonces:

[7] Hipólito Rossy, *Teoría del cante jondo*, Credsa Ediciones y Publicaciones, Barcelona, 1966.

2082

Fuente: Sebastián Piana, *La historia del tango*, p. 2082.

Sebastián Piana presenta un desarrollo un tanto distinto al de Wilkes y Guerrero Cárpena, e inciertamente diferenciado al de Lynch, por no brindar este último ninguna explicación al respecto de sus transcripciones; pero con el elemento ternario como parte de un estadio intermedio en su

conformación. Esta teoría del elemento ternario también la sostiene Roberto Selles, pero con un protagonista agregado en el medio del proceso: los pianistas decimonónicos, que, al decir del autor, fueron quienes llevaron al pentagrama estas músicas:

> En cuanto al ritmo, al resultarles imposible reproducir el de 6/8-3/4, los criollos interpretaron las milongas iniciales en un simple 6/8, que, con el tiempo, sería reemplazado por muchísimos acompañamientos en 2/4. Finalmente, los pianistas decimonónicos, al llevarla al pentagrama, le aplicaron el popular ritmo de tango, que fue exhumado, en el decenio de 1930, por Sebastián Piana y por la milonga orquestal (SELLERS, 1998, p. 35).

Hay que destacar, que tanto Roberto Selles, Sebastián Piana, como J. T. Wilkes e I. Guerrero Cárpena, adjudican, -sumado a la influencia de la habanera y el tango-, a la rusticidad, o la cierta torpeza solapada de los guitarreros del suburbio, el hecho de haber transformado la milonga de compás ternario (6/8) a binario (2/4). Y eso nos da lugar a algunas preguntas: y si los guitarreros del suburbio hubieran sido más “avezados” o “dúctiles”, -como quizás lo fueron los de otras regiones del país-,

¿hubiéramos conservado el supuesto elemento ternario original de la milonga? ¿y entonces ahora tendríamos una milonga ternaria?, ¿o no hubiera sido suficiente la influencia del tango y la habanera para hacer binaria la posible milonga ternaria? ¿podemos entonces adjudicar a la supuesta incapacidad o rusticidad de nuestros guitarreros (que también la tendrían los de cuyo, NOA o cualquier otra región del país) el cambio de rumbo en la organización rítmica de la milonga?

O quizás sería mejor preguntarse, ¿la milonga tuvo verdadero origen ternario? ¿o, en realidad, proviene de las células rítmicas binarias afros fermentadas en el caribe? (hoy Santo Domingo, Cuba, etc.), formando a través de mucho andar la dipodia que hoy conocemos como propia de la milonga. O quizás podríamos preguntarnos ¿y si la milonga tuvo origen binario y los elementos ternarios observados en los registros primitivos, -evidentes hasta el día de hoy en obras actuales-, son solo producto de la transformación propia de la transmisión oral y el mestizaje con el *Cancionero ternario occidental* propiciado por las características

geográficas de la llanura, y el angostamiento del territorio americano, dejando los tresillos como elementos rítmicos presentes hasta la actualidad?

Quizás todas estas líneas de hipótesis puedan ser ciertas en alguna medida, pero en lo que a mi postura respecta, puedo decir que la milonga quizás tuvo algunas de sus raíces de tipo ternario como material generador o agregado, pero sin lugar a dudas ese elemento ha sido uno más como parte de cultivo que dio como resultado a la milonga, ya sea por medio de distorsión en la transmisión o posibles rusticidades técnicas en los guitarreros, pero siempre sobre elementos binarios llegados desde “lo afro”, y cultivados hasta el día de hoy en estas pampas.

Milonga surera y urbana: elementos constitutivos (rítmicos) de la milonga

Para hablar de *diferentes milongas* deberíamos, primero, poder clasificarlas de algún modo. Ya diversos autores han intentado una clasificación de las distintas milongas según su uso, o sea, para el fin que fueron utilizadas. Pero no todos los autores las clasificaron del mismo modo, y

con el mismo criterio.

En primer lugar, y para seguir con la cronología de las citas, diremos que los usos que le adjudica Ventura Lynch (LYNCH, 1953, p. 52-53) a la milonga son dos: como danza, y como vehículo para payar de contrapunto[27].

El uso de la milonga como base para ser danzada, es un elemento de música instrumental, y está ubicado según Lynch en el suburbio de la incipiente ciudad de Buenos Aires, por el año 1883, que es la fecha de publicación del trabajo, y según el texto sería de carácter "zandunguera" [sic][28], o sea de estirpe alegre y jocosa, lo cual nos muestra quizás un fin de esparcimiento:

Como en las anteriores, este

[27] Dice Ismael Moya al respecto de la payada de contrapunto: "El desafío de payadores se produce generalmente a raíz de un encuentro casual en el corro vocinglero de la pulpería, en alguna fiesta, o en la rueda cordial de los fogones. Acaece, también, como resultado de una gestión entre los admiradores de uno y de otro, o bien respondiendo a la iniciativa individual de los mismos hombres de canto y guitarra, hecho frecuente en siglo pasado [S XIX] y en los comienzos del actual [S XX]". (MOYA, 1959)

[28] Sandunguero, sandunguera. adjetivo. (col.) donairoso, gracioso, alegre, desenvuelto, airoso, garboso, desenfadado, jacarandoso (col.). Diccionario Manual de Sinónimos y Antónimos Vox © 2016 Larousse Editorial, S.L.

> acompañamiento es interminable. En los contornos de la ciudad está tan generalizada, que hoy la milonga es una pieza obligada en todos los bailecitos de medio pelo que se oye en las guitarras, los acordeones, un papel con peine y en los musiqueros ambulantes de flauta, arpa y violín. También es ya del dominio de los organilleros, que lo han arreglado y lo hacen oír con aire de danza o habanera. Esta la bailan también en los casinos de baja estofa de los mercados 11 de septiembre y Constitución, como en los bailables y velorios de los carreritos, soldadesca y compadraje. (LYNCH, 1883, p. 52- 53)

Pero en otra parte del trabajo de Lynch, nos transcribe una payada de contrapunto “por milonga” entre dos paisanos: Esteban Ramos y Martín Santos, de Ranchos, Buenos Aires, lo que nos demuestra el segundo uso mencionado.

Ahora bien, Carlos Vega (id.) asegura que esta danza proviene de un baile aparentemente anterior utilizado en Brasil, llamada lundú:

> Y es necesario que lleguemos a la conclusión que imponen los documentos: el lundú brasileño, como música, es danza que, por obra de una popularización intensiva durante treinta, cuarenta o cincuenta años, se adentra en el espíritu porteño, adquiere el entrañamiento [sic] de la tradicionalidad, es expresión local de primera fila, y cuando se produce su

> decadencia en los estratos superiores, sigue viviendo en las preferencias del pueblo, tal como su gemela la zamacueca en el Perú. En pocas palabras: el lundú brasileño cumple aquí el clásico proceso que argentiniza decenas de danzas peruanas, en el orden de las expansiones intracontinentales (VEGA, 2007, p. 90).

Esta aseveración por parte de Vega, sobre los orígenes de la danza de la milonga en Buenos Aires, se completa con la afirmación por parte del musicólogo argentino, sobre los orígenes del lundú, (VEGA, 2007, p. 54) o sea de forma indirecta, los orígenes de la *milonga-danza*:

> Como hemos visto, la música del lundú es pura música superior europea (síncopa más o menos), pura coreografía europea de salón (quebraduras más o menos), y pura poesía tradicional portuguesa o a su imagen (regionalismo más o menos), todo sometido a los estilos brasileños. (VEGA, 2007, p. 54)

Hay que destacar que esta afirmación por parte de Vega, se contrapone totalmente con los orígenes afros de las células rítmicas ya expuestos en este trabajo.

El mismo Vega (VEGA, 2007, p. 70) nos menciona tres usos para la milonga hacia 1880:

1) *el acompañamiento solo*, sin melodía, que

lo ejemplifica con la milonga recopilada por Lynch en tresillos antes citada en este trabajo;

2) *Melodía vocal o instrumental*, o sea la milonga cantada, incluyendo en este tipo las correspondientes la payada de contrapunto;
3) *Danza.*

Entonces Vega agrega a las citadas por Lynch, la opción n°1, o sea que toma al acompañamiento recopilado en 1883, como posible uso, y por lo tanto tipo de milonga.

Al respecto, el musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán (id.) nos dice lo siguiente:

> La misma música de la milonga, cumple tres funciones a fines del S XIX: 1) acompaña al incipiente baile de pareja tomada independiente que pertenece a la sub-clase de “abrazada”; 2) es payada de contrapunto; 3) es canción criolla que se adapta a la estrofa de la cuarteta, de la sextina, de la octavilla y de la décima (AYESTARÁN, 1944/1963, p. 67).

Ayestarán desestima el tipo de milonga como un simple acompañamiento repetido interminablemente (el tipo 1 de Vega), y divide la milonga como canción criolla de la payada de

contrapunto. A mi entender, esta clasificación se aproxima bastante a la utilización de la milonga de hoy en día, siendo que el tipo *canción*, se ha alejado bastante musicalmente hablando, de la payada de contrapunto, logrando, la primera, mucho mayor desarrollo y vuelo musical, llegando a explorar muchas posibilidades; mientras que la segunda se ha estandarizado mucho más, sobre todo en los acompañamientos, y algo menos en las melodías, aunque hay que decir que cada payador tiene sus ideas melódicas propias, pero de características bastante uniformes. Por otra parte, el guitarrista y estudioso uruguayo Cédar Viglietti afirma:

> Hubieron [sic] dos tipos de milonga, la que bailó el compadrito de los arrabales capitalinos y la que se cantó al son de la guitarra, sobre todo en campaña (VIGLIETTI, 1968, p. 35).

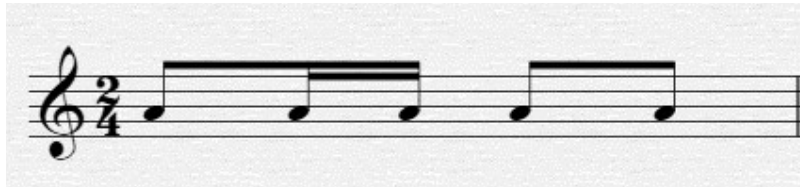
En este caso Viglietti sigue la línea de Ventura Lynch, incluso citando y apoyando su trabajo con respecto a los tipos de milongas existentes.

Todas estas clasificaciones y menciones obedecen a los fines para los que ellas han sido usadas, o sea, si tienen fines bailables, cantados,

instrumentales o para el contrapunto. Pero de ninguna manera en estas clasificaciones se ensaya una categorización según sus elementos musicales (o muy superficialmente). De manera que entendemos necesario echar manos a la obra en este sentido.

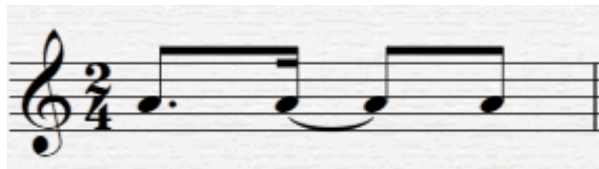
Omar Moreno Palacios, el cantor surero que llegó más lejos con los elementos discursivos de nuestras pampas, uno de los conocedores más profundos de la milonga y cita de jerarquía para cualquier abordaje sobre el tema, tenía la certeza que, según las características musicales propiamente dichas, existen sólo dos tipos de milonga: la corralera y la pampeana. Cuando hace mención a la milonga corralera, está hablando de una milonga que se construye en tonalidad mayor, y que posee más velocidad que la pampeana, con células rítmicas propias tanto en el acompañamiento como en su melodía, construidas con la siguiente figuración[29]:

Figura 15: Célula rítmica corralera

[29] Del tipo de milonga utilizada por Gabino Ezeiza en la payada con Nemesio Trejo, y que en apariencia sería la primera milonga.

Fuente: Archivo del autor

Hay que aclarar que esta dipodia no es la única que puede aparecer en la milonga corralera sino, más bien, es la que aparece con mayor frecuencia y es, en definitiva, la que le otorga identidad al tipo.

La segunda milonga que menciona Moreno Palacios, la pampeana*,* como ya adelantamos, es más lenta que la corralera, en tonalidad menor, y de características intimistas, hasta introspectivas, y de mayor profundidad, tanto en su discurso literario (no siempre, pero en gran medida), como en su discurso musical. En este segundo tipo, podemos encontrar con mayor frecuencia la siguiente dipodia citada por Vega, y que nosotros mencionamos como base:

Figura 16: Célula rítmica de la Milonga

Fuente: Archivo del autor

Dipodia que si la escribimos con la

subdivisión interna se podría ver de la siguiente manera:

Figura 17: Ejemplo de dipodia

Fuente: Archivo del autor

Y que, para percibirla de una forma más práctica, y explicando a qué obedece el llamado *3+3+2*, la podemos encontrar con la siguiente escritura:

Figura 18: Ejemplo de "fragmento" rítmico de la estructura 3+3+2

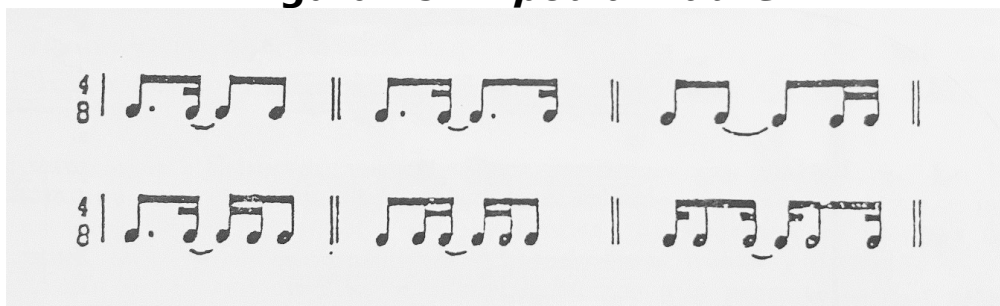
Fuente: Archivo del autor

O sea *3 semicorcheas + 3 semicorcheas + 2 semicorcheas.* Hay que aclarar que también podemos hallar, por una cuestión de practicidad, la milonga escrita en 4/4, lo que nos facilita determinada cuestión de escritura e interpretación, y que aumenta el valor de las figuras al doble, sin que la milonga pierda su identidad. De manera que el *3+3+2*, se verá con corcheas, en lugar de semicorcheas.

Si bien Coriún Aharonián (p. 50 y 51) hace la ya mencionada clasificación entre milonga para bailar y milonga cantada, en este segundo tipo involucra su discurso en cuanto a los elementos musicales de la milonga. Aharonián sostiene que la mencionada *milonga corralera*, pertenece, según su la geografía del Uruguay (país en el que él ubica su trabajo), al norte uruguayo y que llega a confundirse con la llamada *chamarra* o *chamarrita*. Por otra parte, subdivide en dos tipos más, completando la clasificación en tres variedades de milongas según sus elementos rítmicos, en donde ubica una de tipo agresiva y punzante en su acentuación, con la célula bien marcado el *3+3+2*, más vigorosa y viril, llamada *milonga oriental u orientala.* Y por último la *pampeana*, con las características lírica, tierna, suave y nostalgiosa, que ya mencionamos; con la figuración rítmica coincidente con las descriptas anteriormente.

En definitiva, como vemos, hay distintas visiones en cuanto a la clasificación de las milongas; algunas que toman como criterio su uso, otras que se involucran a las células rítmicas utilizadas, y

otras que hablan de la tonalidad y carácter, pero en definitiva hay un elemento que es común en todas, y es la famosa ***dipodia madre*** que mencionamos y mostramos, con sus variantes y posibles modificaciones. Esta dipodia puede soportar cambios y mutaciones, casi sin perder su identidad. Carlos Vega nos menciona algunas:

Figura 19: *Dipodia madre*

Fuente: VEGA, 1944, p. 240

Cabe decir que no son las únicas que se encuentran dentro de las milongas que podemos escuchar, pues podrían aparecer algunas más. Y en todo este entramado de clasificaciones, deberíamos incluir una categorización, adecuada al concepto más reciente de la música de nuestra llanura. Este es el caso de las milongas de características de composición "académica" (?) o de proyección, que no tienen como fin ni ser cantadas ni ser bailadas, aunque puedan desempeñar esa función sin problemas y que llevan en su construcción las

características rítmicas típicas de la milonga, por más que expandan sus posibilidades armónicas, contrapuntísticas, melódicas, formales o de organización de alturas, sin perder la esencia del género. Con respecto a ellas, podemos decir que no es una corriente nueva. El uso de las rítmicas de la milonga para la creación de obras de estas características, lo encontramos desde hace muchos años. Podemos mencionar a una serie de 35 milongas que ya tienen más de un siglo, que siguen esta lógica, incluidas en *Aires de la Pampa* Op. 63, 64, 72 y 114 B, de Albero Williams, publicadas entre el año 1912 y el 1916[30] (ver más adelante en el análisis de las milongas). Y, desde entonces, hallamos variados casos de milongas con este fin,

[30] "Las series *Aires de la Pampa* contienen milongas, huellas y vidalitas. Mientras las milongas reúnen treinta y cinco piezas, las Huellas Op.33 y 46 y las Vidalitas Op. 61 y 65 solo suman tres cada una, a las que cabe agregar cuatro Vidalitas del Op. 66. Todas las milongas cuentan con su propio título, ninguna de las huellas ni vidalitas lo poseen." "De payadores y compadritos: el *topos* de la milonga en el repertorio pianístico de Alberto Williams." Cerletti, Adriana Valeria, *"De payadores y compadritos: el uso de la milonga en el repertorio pianístico del compositor argentino Alberto Williams"* en Actas del XII CONGRESO DE LA IASPM-AL, Visones de América, sonoridades de América, La Habana, 2016.

con estéticas renovadoras y novedosas, o con desarrollos musicales de proyección. Podríamos aludir numerosos casos, como *Milonga* (2011), de Agustín Guerrero[31], en donde se observan distintos procedimientos compositivos como series dodecafónicas, cambios de metro, utilización de compases de 5/4, o yuxtaposición de acordes, pero conservando los elementos rítmicos de la especie (GUERRERO, 2018). O también algunos casos de obras para guitarra solista como *Loca milonga* del guitarrista y compositor Carlos Moscardini.[32]

En estos ejemplos, como en tantos otros, está más que claro que la milonga como elemento generador, a través de su ***dipodia madre***, es un terreno muy fértil para cultivar una gran cantidad de lenguajes musicales, sin perder la esencia de la llanura pampeana.

Dado todo este compendio de elementos que

---

[31] Tema n° 6 del disco *Resurgimiento* de la Orquesta Típica Agustín Guerrero (OTAG), 2011, EPSA music, perteneciente a la *Suite Salgán*. Agustín Guerrero es pianista, compositor, arreglador y director nacido en el año 1988 en Buenos Aires. http://aguerreromusico.com/

[32] Tema n° 13 del disco *Buenos Aires de raíz,* 2012, EPSA music. Carlos Moscardini es guitarrista y compositor nacido en Temperley, Buenos aires en 1959. http://epsapublishing.com/carlos_moscardini#0

caracterizan a la milonga, entiendo que debemos hacer algunas reflexiones.

Para comprender a la milonga desde su estudio estrictamente musical, debemos ir al hueso de la cuestión. Y, como se dijo anteriormente, entendemos a la raíz de los géneros populares argentinos desde su ritmo generador y las posibilidades que éste otorga. Si analizamos otros géneros folklóricos de estas tierras, podemos observar que, como la danza es su objetivo final, necesitan de una estructura fija para poder ser traducidas en coreografías universalizadas, y así poder ser bailadas con un código común. De manera que estas músicas descriptas por Carlos Vega en su trabajo *Danzas Populares Argentinas* se pueden diferenciar y establecer por el ritmo, o estructura formal que, como dijimos, contienen a las coreografías correspondientes (cosa que no ocurre en la milonga). Estas danzas son el gato, la zamba, el escondido, la huella, el triunfo, etc.

En segundo lugar, están las llamadas *Canciones folklóricas argentinas,* que según Isabel Aretz en *El folklore musical argentino* (1952) se

dividen en dos grandes grupos: las religiosas y las profanas, que a su vez se subdividen en infantiles y de adultos. Y, dentro de las canciones profanas de adultos, encontramos a la milonga.

Por supuesto que la milonga tiene una serie de elementos que la caracterizan, más allá del ritmo, como su desarrollo melódico, posibles esquemas armónicos, etc. Pero entiendo como objetivo de este texto, y para acercarnos al elemento afro en cuestión, el abordaje rítmico como principal tópico. Y en este sentido podemos decir, que, si bien coincidimos con algunas de las clasificaciones mencionadas por distintos autores, considero que, para la mejor comprensión de esta especie - ya que no tiene estructuras formales preestablecidas -, hay que abordar el estudio de las cuestiones rítmicas (principalmente las dipodias principales) dentro de los aparentes distintos tipos de milonga. Y es ahí cuando notamos que, dentro de la gran cantidad de variedades existentes, aparece un denominador común: la ***dipodia madre*** y sus variantes. Entonces ¿por qué podríamos decir que hay solo dos, o tres, o cuatro tipos de milongas?, si

todas conservan esa especie de ADN rítmico casi por igual. O mejor, ¿podríamos decir que hay una sola milonga con infinidad de variantes? Esta última idea es la que más nos seduce. Aunque quizás deberíamos ser un poco más específicos y decir que en realidad la milonga es una sola, pero que pueden existir tantas variantes como guitarreros, cantores, payadores, compositores, o gauchos haya sobre estas pampas, a pesar de que nos precedan algunas clasificaciones ya mencionadas (corralera, pampeana, etc.).

Para hacer un poco más gráfica esta cuestión será interesante observar cómo aparece en distintas situaciones, voces y disposiciones la dipodia y sus variantes en algunos ejemplos de milongas.

Análisis musical: ejemplificación de los elementos de la milonga en distintas obras

Desde hace algunos años, trabajando con distintos análisis, composiciones e interpretaciones de numerosas obras de esta especie relacionadas con la llanura pampeana, hemos hecho una recopilación de muy diversos tipos de milongas,

poniendo el foco en el acompañamiento guitarrístico, -entendiendo a este instrumento como principal actor en nuestra llanura, por ende, en la milonga-, a través de algunas introducciones y distintos acompañamientos. Esta recopilación tiene un mero fin pedagógico y de estudio.

La tarea en sí consistió en la realización de la selección de obras de muy distintos compositores, ya sea cantores sureros, payadores y creadores actuales, llevando esas músicas a la partitura, -en el caso que no existiera el registro escrito previamente-, digitadas y analizadas. Este trabajo tiene como destino final un libro que se encuentra en proceso, que será un método de música de la provincia de Buenos Aires (Argentina), en donde se establecerán pautas de análisis y clasificaciones generales sobre los géneros musicales tradicionales de la llanura bonaerense, como la *milonga, el estilo, la cifra y el triunfo.* En ese texto, se abordarán las cuestiones rítmicas, formales, melódicas, armónicas y estructurales de dichas músicas, a través del análisis exhaustivo de cerca de 700 obras, tanto anónimas, como de todos los tiempos; desde las

primeras recopilaciones de Ventura Lynch, hasta obras compuestas actualmente.

Figura 20: *Motivos de milongas*. Recopilación y adaptación Juan Martín Scalerandi.

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=26Y7vGh5hj4

Este material intenta ser un compendio de las más destacadas características de cada género, sus posibilidades y variantes a través de ejemplos y partituras. En esta recopilación, denominada *Motivos de milonga* se intenta, además de evidenciar los elementos principales de las rítmicas en funcionamiento, demostrar el concepto mencionado anteriormente: *la milonga es una sola.*

Este casi medio centenar de milongas de diversos tipos, se encuentran en las tonalidades originales, con su título y compositor correspondiente en un zócalo (ver video), pero

sutilmente adaptadas en sus enlaces, para poder ser ejecutadas sin solución de continuidad. Las hay de todos los tipos, corraleras, pampeanas, candombeadas, cadenciosas, payadoras, etc. La elección de estas es absolutamente arbitraria, dejando de lado gran cantidad de piezas del mismo valor que las incluidas. Pero el concepto de selección tiene como objetivo la variedad en dichas obras, de tal forma que pueda distinguirse la paleta más completa posible de milongas. Y nuestra propuesta de análisis de los principales elementos rítmicos recaerá sobre fragmentos de la extensa partitura de estos 12 minutos de puras milongas.

Como mencionamos en varias ocasiones, el elemento principal es, como dice Vega, la ***dipodia madre***, que posee dos células rítmicas con distintas características. La primera, corchea con puntillo y semicorchea - de mayor tensión rítmica y que da pie a la segunda-, de dos corcheas - que nos remite a un ritmo de mayor reposo-, y que sin duda cierra la idea rítmica de ese gesto generador de la milonga. Este motivo compuesto por las dos células mencionadas tiene un contraste de *tensión-reposo*

que le da movimiento y coherencia en el desarrollo rítmico y que, de alguna manera, es una expresión resumida del discurso musical en sí, que según nuestros cánones occidentales se rige por la tensión y reposo, ya sea, melódicamente, armónicamente, formalmente, etc. Entonces trataremos de indicar la aparición y desarrollo de dicha dipodia a través de algunos de los 46 ejemplos que pueden ser escuchados en el video *Motivos de milonga* (SCALERANDI, 2021).

Aparición de la *dipodia madre* en estado puro sobre "los bajos"

En este punto hay que aclarar que quizás el primer sitio en donde se encuentra la dipodia tal cual nos la presenta C. Vega esta en los bajos. Tal es así, que como dice Roberto Selles[33] de tener la milonga origen ternario, la inclusión de dicha

[33] "En cuanto al ritmo, al resultarles imposible reproducir el de 6/8-3/4, los criollos interpretaron las milongas iniciales en un simple 6/8, que, con el tiempo, sería reemplazado por muchísimos acompañamientos en 2/4. Finalmente, los pianistas decimonónicos, al llevarla al pentagrama, le aplicaron el popular ritmo de tango, que fue exhumado, en el decenio de 1930, por Sebastián Piana y por la milonga orquestal." (SELLES, 1998)

dipodia como elemento emanado de la habanera en esa voz, fue responsabilidad de los pianistas decimonónicos, lo que fue transformando este género en lo que es en la actualidad. Sumado a esto, que, según distintos autores, el ritmo de habanera en el bajo ya instalado en la incipiente milonga porteña es el que da lugar a la formación del primer tango, entiendo importante mencionar la aparición de la dipodia sin modificaciones en el bajo del acompañamiento.

La ***dipodia madre*** la encontramos en la primera milonga recopilada un par de compases antes del final del fragmento incluido, más precisamente en el compás n° 11:

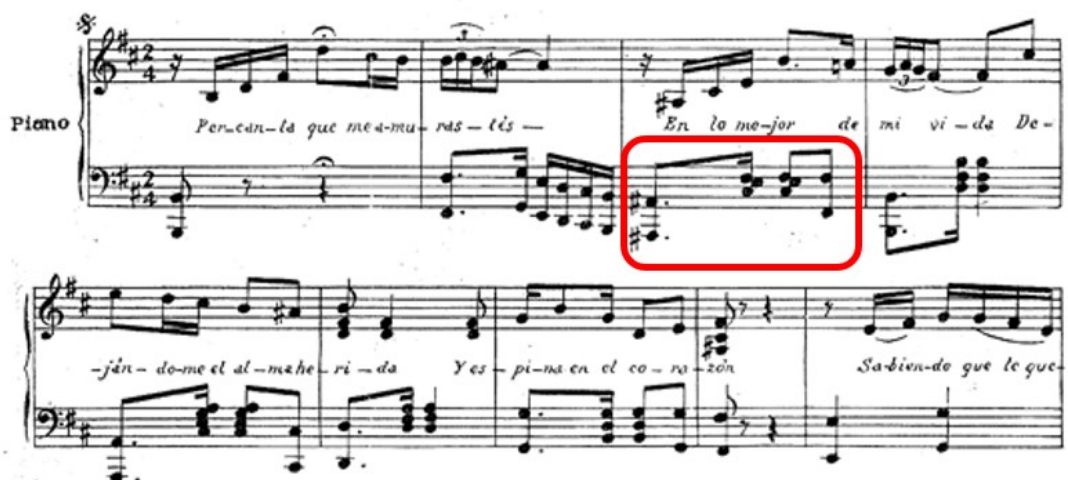
Figura 21: *Milonga sureña* N 5. Juan José Ramos-Arreglo Carlos Moscardini

Fuente: Tema n°4 del disco *Silencios del suburbio.* Buenos Aires, EPSA music, 2012. https://www.youtube.com/watch?v=26Y7vGh5hj4

Introducimos otro ejemplo. Este caso es muy similar al ya citado, con la diferencia que, en el caso anterior, si oímos la *resultante rítmica* entre las dos voces de la guitarra se escuchan 6 semicorcheas sobre 8 totales del compás. En este caso se oyen las 8 semicorcheas del compás, dando esto otra textura.

Figura 22: *Si me ayuda la memoria.* José Hernández/Oscar del Cerro/Héctor del Valle

Fuente: Tema n° 6 disco de Oscar Del Cerro y Héctor Del Valle.
(FIERRO, M. *La vuelta de Martín Fierro. Versión en payadas,* 1996) Diapasón 155353.

Figura 23: *Mi noche triste (Lita)*

Fuente: Música: Samuel Castriota. Letra: Pascual Contursi, 1916

Hay que aclarar, que la ***dipodia madre*** tal cual la citamos reiteradas veces, aparece con mucha frecuencia en el tango primitivo, como elemento recientemente heredado de la milonga, y en las milongas del repertorio ciudadano que se

estableció a través de las grabaciones y las ejecuciones en las orquestas típicas, desde la década del 40. Como se aprecia en la partitura de Mi noche triste (Lita)

Hemos elegido este tango como ejemplo, por ser una pieza iniciática en lo que conocemos como *"tango canción",* que será un género musical inaugurado por esta pieza grabada por Carlos Gardel para el sello Nacional-Odeón, el 9 de abril de 1917, y que sigue en vigencia hasta nuestros días. En ella vemos claramente que apenas comienza, más precisamente en el tercer compás, localizamos la ***dipodia madre*** como modelo rítmico de acompañamiento, situación que se repite a lo largo de toda la partitura.

Y para mencionar algunas de las milongas representativas del repertorio ciudadano que contienen este elemento, podemos citar a las siguientes:

Figura 24: *Milonga sentimental*

Versos de H. MANZI
Música de SEBASTIAN PIANA

Fuente: Música: Sebastián Piana/Letra: Homero Manzi, 193

En el caso de *Milonga sentimental,* la ***dipodia madre*** como modelo rítmico de acompañamiento se mantiene en casi la totalidad de la obra.

Y para continuar con un orden cronológico, mostraremos este otro caso:

Figura 25: *Milonga de mis amores*

Fonte: Música: Pedro Láurenz /Letra: José María Contursi, 1937.

En *Milonga de mis amores,* a diferencia de la obra de S. Piana y H. Manzi, hallamos el bajo construido con la dipodia, pero no durante la totalidad de la obra, es decir que por momentos se vale de algunas otras células rítmicas intercaladas para conformar el acompañamiento.

Pero haciendo un análisis melódico de las dipodias en las milongas de carácter ciudadano, podemos observar que la organización de las alturas es muy similar en casi todos los casos.

Figura 26: *Milonga de mis amores* (compás 12)

Fuente: Música: Pedro Láurenz/Letra: José María Contursi, 1937.

Casi de forma exclusiva la direccionalidad melódica de las dipodias de acompañamiento en las milongas ciudadanas es la siguiente:

- entre nota 1 y 2: salto ascendente;
- entre nota 2 y 3: grado conjunto o salto no muy extenso ascendente;
- entre nota 3 y 4: salto descendente más amplio que el que ocurre entre nota 1 y 2;
- entre nota 4 y 1 (de la siguiente dipodia) salto ascendente.

En definitiva, la direccionalidad general del acompañamiento, exceptuando el segundo movimiento (entre nota 2 y 3), es ascendente. Esta característica puede verse modificada en las piezas más relacionadas con lo pampeano, en donde al establecerse otra configuración de la dipodia, varía su direccionalidad (ej. *Si me ayuda la memoria).* Pero para continuar con *Motivos de milonga* y el análisis rítmico, veremos ahora dos ejemplos en donde la dipodia se toma de forma parcial, lo que es de alguna manera, es otro modo de exponer las rítmicas de la milonga:

Figura 27: *En blanco y negro*

Fuente: Música: Néstor Feria/Letra: Fernán Silva Valdés.[34]

Esta es la milonga n° 32 de las seleccionadas en *Motivos de milonga*, y si bien en su partitura original encontramos algunas diferencias de escritura (ver siguiente imagen), incluyendo la ***dipodia madre*** como elemento de acompañamiento, podremos observar que en la acentuación de la voz superior se destaca la rítmica construida con la primera célula de la dipodia repetida. Además, en esta versión de *Motivos de milonga,* se puede percibir claramente el cambio de

[34] Adaptación y reducción de la versión grabada por Leonel Edmundo Rivero, en el LP *Coplas del viejo almacén,* para el sello Philips, 1969. Al investigar quienes fueron los guitarristas que acompañaron a Rivero en esta grabación, nos encontramos con la dificultad de que no están consignados en el LP. Por tal motivo, recurrimos a Oscar del Priore que respondió lo siguiente:

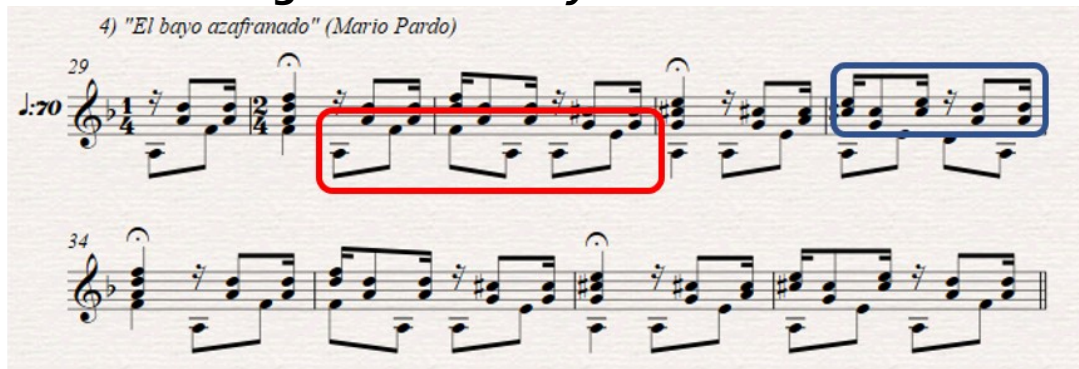
> No puedo contestarle. En la época de ese disco, los guitarristas estables de Rivero eran Davis, Del Pino, y Morán, a los que se agregaba Grela como primera guitarra en grabaciones y también en el Almacén [*Viejo Almacén*] cuando podía. (...) En los discos a veces agregaba algún otro guitarrista. (...) Yo diría que es muy probable que estén Grela, Davis, Del Pino y Morán, pero no tengo el dato firme.

direccionalidad del bajo con respecto a esa característica mencionada en las milongas ciudadanas, y que observamos en la partitura original.

Figura 28: *En blanco y negro* (Milonga)

Fuente: Néstor Feria. Buenos Aires: Julio Korn.

Otro ejemplo de la dipodia usada de forma parcial es el siguiente:

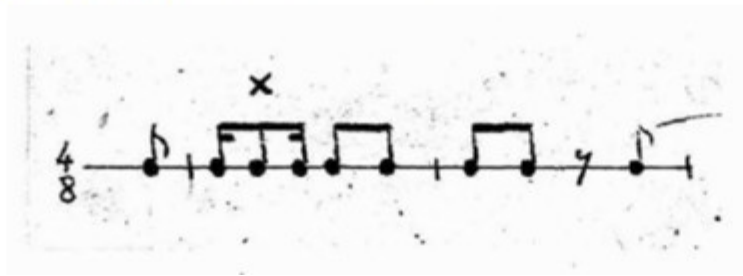
Figura 29: *El bayo azafranado*

Fuente: Mario Pardo por Omar Moreno Palacios

Según el propio Moreno Palacios, esta milonga pertenece a Mario Pardo, uno de los más destacados guitarristas y compositores del tango y el criollismo de principio de siglo XX, con numerosas

grabaciones y composiciones[35]. En la versión, reproducimos el acompañamiento que Moreno Palacios tomó de la escucha del mismo Pardo. Allí podemos ver que la figura del bajo es la segunda célula de la dipodia (dos corcheas), pero repetida.

Otra célula rítmica que deberíamos tener en cuenta en este análisis es la citada por Lauro Ayestarán (id.), como elemento constitutivo de la milonga. Hablamos de la llamada *síncopa menor*, o sea, de una célula rítmica que dura una unidad de ritmo de compás (en el caso del compás de 2/4: una negra), dentro de la cual se forma una síncopa: "La frase característica de la milonga está integrada por dos pies binarios en el compás capital, precedidos por una anacrusa"

Figura 30: Síncopa menor

[35] El propio Carlos Gardel le grabó varias obras, como *"La tropilla", triunfo* con letra de Santiago Rocca; *"La maleva",* tango con música de Antonio Buglione; *"Linda provincianita", canción con letra y música de Pardo*; "Gajito de cedrón", canción criolla con letra de Alfredo Navarrine. Además, el gran bandoneonista Eduardo Arolas le dedicó el tango *"La guitarrita".*

Fuente: Archivo del autor

En esta referencia que hace Ayestarán podemos ver la dipodia que nos muestra Vega, pero levemente modificada, generando así una nueva posibilidad rítmica. Es claro que el musicólogo uruguayo, cuando hace referencia a este elemento, lo hace en correspondencia con la línea melódica, y no con respecto al acompañamiento, como lo estamos haciendo aquí, pero de todas formas los elementos rítmicos de la milonga son "un todo", y de ellos emanan las principales fórmulas rítmicas, tanto melódicas como de fórmulas guitarrísticas de acompañamiento.

Es verdad que Vega cita a esta célula rítmica como posible variante de la ***dipodia madre***, incluso aparece reiteradas veces en los numerosos ejemplos citados en *Panorama de la música popular argentina* (1944), pero siempre como una factible variedad. Ayestarán, en cambio, la ubica como

elemento fundamental de la primitiva milonga. Pero al margen de estas aclaraciones, entiendo importante analizar las apariciones de esta célula en la recopilación *Motivos de milonga:* Acuérdese de lo que le dije (milonga de alvertencia [sic] de Omar Moreno Palacios[36]

Figura 31: *Acuérdese de lo que le dije (milonga de alvertencia* [sic]) Omar Moreno Palacios

Fuente: Archivo del autor

Vemos en esta obra, de carácter enérgico, de tipo corralera y casi candombeada, la célula mencionada por Ayestarán en el primer tiempo del compás, tal como lo menciona el musicólogo uruguayo, pero sobre el bajo del acompañamiento (recuadro rojo), que se completa en la voz superior con una síncopa de iguales características, pero al doble de valor, lo que entendemos como uno de los

[36] Tema n°1 de la faz A del LP *No es para mal de ninguno* del año 1985, para el sello EMI (6649). La inclusión de la frase *Milonga de alvertencia,* fue una sugerencia del cantor cuyano Jorge Marziali, según nos remite el mismo Moreno Palacios.

posibles desarrollos de los ritmos de milonga, (recuadro azul); que si bien viene ligada del compás anterior, no se ve afectada por escucharse claramente el tiempo primero del compás, por la presencia del bajo.

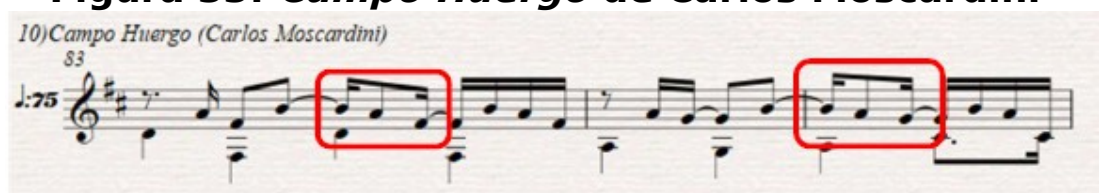
En este siguiente caso, observamos que tal célula aparece como parte de la voz superior del acompañamiento:

Figura 32: El bayo azafranado

Fuente: Archivo del autor

En la ya citada milonga de Mario Pardo, vemos como la síncopa menor se ubica en el primer tiempo del compás (recuadro rojo), pero si observamos el segundo, podremos ver que vuelve a estar dicha célula, pero sin su nota inicial, o sea de forma acéfala (recuadro azul), que al igual que en el ejemplo anterior ("Acuérdese de lo que le dije. Milonga de alvertencia")-, el ritmo queda claro en la *"resultante rítmica"*, compensado por el ataque del

bajo en el lugar de la nota ausente. Esta es otra de las formas en las que pueden aparecer las distintas células de la milonga. Otro ejemplo que puede escucharse en *Motivos de milonga es Campo Huergo*

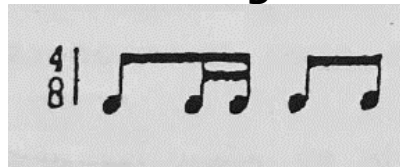
Figura 33: *Campo Huergo* de Carlos Moscardini[37]

Fuente: Archivo del autor

Este es otro caso del cual creemos interesante hacer alguna aclaración. En principio hay que mencionar la aparición de la célula en la voz superior, en segundo lugar, hay que decir que ésta, a diferencia de la mayoría de las milongas anteriormente citadas es una obra instrumental para guitarra solista, por ello no le correspondería mencionarla como modelo de acompañamiento guitarrístico, como si hicimos con las otras. Por último, hay que destacar que la aparición de la célula en este caso sufre la ya mencionada modificación bastante frecuente en las rítmicas de

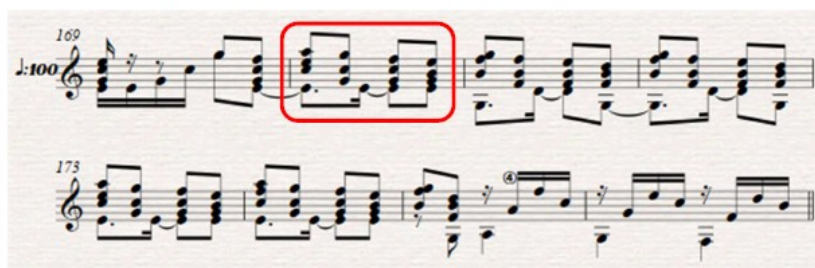
[37] Tema n° 8 del disco *El Corazón Manda,* Epsa Music, Colección *Guitarras del Mundo*, nº 14, 1997. Copyright MCMXCVIII by Warner Chappell Music Argentina S.A.I.C.

milongas, hablamos de que la primera y la última nota de la misma se encuentran ligadas. Esta característica, si bien cambia el ataque de las rítmicas que la conforman, de ningún modo le modifican la identidad, ya que la primera nota de la célula es reemplazada por el ataque del bajo al igual que en casos anteriores, y la última suena de todos modos, siendo la ligadura, modificadora de la célula del compás siguiente.

Otra dipodia típica de la milonga, y como ya mencionamos, la encontramos con mayor frecuencia en las llamadas *milongas corraleras,*

Figura 34: Milonga corralera.

Fuente: Carlos Vega

Podemos observar en este ritmo, una transformación de la ***dipodia madre***, mediante el agregado de una semicorchea en el primer pulso, lo que, a mi entender, resta un poco de la tensión rítmica mencionada anteriormente, pero es compensada, por ser las milongas que la contienen, de carácter enérgico y generalmente en tonalidad mayor. Un buen ejemplo es la milonga *Serafín*:

Figura 35: *Serafín* de Francisco Amor y Alberto Hilarión Acuña[38]

Fuente: Archivo del autor

Aquí estamos frente a un caso un tanto distinto a los anteriormente mencionados, por ser ésta una dipodia que aparece de forma combinada, o sea que se forma entre la voz superior y la inferior, cosa muy frecuente en estas milongas corraleras. Si observamos la partitura podemos ver que la dipodia suena como consecuencia de la unión de ambas partes de la guitarra, el bajo y los acordes superiores, a la que llamamos *“resultante rítmica”.*

Entonces podemos ver en el compás 2, que las cuatro corcheas superiores que son acordes en plaqué, sonando superpuestas con el bajo de la ***dipodia madre*** ligada (3+3+2) conforman la dipodia tratada aquí. Otro caso muy similar es *Milonga corralera*

---

[38] Tema perteneciente al LP *En lunfardo,* Philips (82236), 1964. El acompañamiento de guitarra está realizado por el mismo Edmundo Rivero.

Figura 36: *Milonga corralera*[39]

Fuente: Recop. Cupertino del Campo/Omar Moreno Palacios

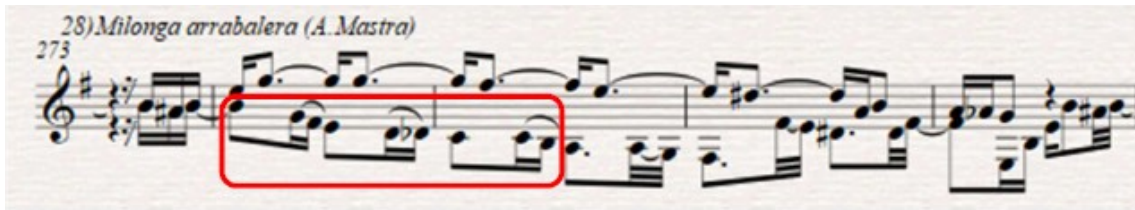
Aquí encontramos el mismo caso que el ejemplo anterior, la dipodia típica de la milonga corralera construida por las dos voces de la guitarra, en su "resultante rítmica".

También la podemos observar, tal como en casos anteriores, de forma parcial en el siguiente ejemplo:

Figura 37: *Milonga arrabalera* de Alberto Mastra[40]

---

[39] Tema n° 4 de la faz A, perteneciente al primer LP de Omar Moreno Palacios, *Provincia de Buenos Aires. En vivo,* TROVA (TLM 31), grabado en vivo en estudios ION el 12 de septiembre de 1969.

[40] Extraído de la versión original interpretada por el mismo A. Mastra en 1959, perteneciente al disco *Alberto Mastra /Con permiso - Una Antología*, Ayuí Discos, Montevideo, Uruguay. Alberto Mastrascusa Ilario, nacido en Montevideo, el 9 de noviembre de 1909 y fallecido el 10 de abril de 1976, guitarrista, cantante y compositor uruguayo.

Fuente: Archivo del autor

En este ejemplo la primera célula de la dipodia invertida rítmicamente está utilizada como contra canto rítmico de la voz superior, formando entre los dos planos una textura en la cual se escuchan todas las semicorcheas. Pero en definitiva el uso de la célula de la milonga corralera está presente y se destaca por ser ejecutado en las bordonas, lo que diferencia su timbre de la voz superior.

Un caso muy particular es la aparición de células rítmicas ternarias, -o, como motivos irregulares de tres notas que equivalen a dos figuras iguales-, denominadas *tresillos* inmersos en compases binarios (2/4). Esta figuración tal vez se pueda relacionar con el posible origen ternario de la milonga que mencionamos, y que algunos autores sostienen. El hecho de encontrar estas células en las milongas, de ningún modo confirman ni niegan ese

origen planteado, pero quizás sea agua del mismo pozo que el posible *"error"* de escritura que algunos adjudican principalmente a Ventura Lynch, que fue desde donde muchos autores comenzaron este planteo. Es probable que, al oír una síncopa menor, o quizás un *tresillo* propiamente dicho, quien trascriba la melodía, lo entienda como parte de una organización rítmica ternaria, lo cual no sería para nada llamativo, ni descabellado. Pero sea como sea la cuestión, son ritmos que aparecen tanto en los acompañamientos como en las melodías. El hecho lo podemos evidenciar en los siguientes ejemplos:

Figura 38: *Milonga sureña n° 5*

Fuente: Juan José Ramos. Arreglo Carlos Moscardini

Acá podemos ver como los *tresillos* realizan la melodía de la milonga en cuestión, pero también se puede advertir un hecho aún más significativo: la polirritmia citada (voluntaria o involuntariamente) por Lynch, que se produce mientras suena el bajo

construido con la segunda célula de la ***dipodia madre*** (dos corcheas), y la melodía en tresillos. Esta misma situación podemos advertir en la siguiente obra:

Figura 39: Milonga en Dm

Fuente: Remo Pignoni

Acá vemos la polirritmia mencionada en el primer compás de la obra (recuadro rojo), cuando la mano derecha del piano (voz superior) hace la figuración de tresillos, y la mano izquierda (voz inferior) realiza la ***dipodia madre*** sin modificaciones. Si recordamos la cita de la transcripción de Lynch, cuando superpone las dos guitarras, encontramos una similitud notoria, casi de forma idéntica a la compuesta por el pianista

santafesino. La misma situación podemos observar en el compás 9 de esta obra (recuadro azul).

Otro ejemplo de la presencia de tresillos en la milonga, lo encontramos en este ejemplo:

Figura 40: La flor de la Magdalena

Fuente: Recopilación de Manuel F. González (de 20 años) en La Plata el 14 de abril de 1905 (GARCÍA, Miguel A.; CHICOTE, 2008).

A diferencia del ejemplo anterior en donde los tresillos eran parte de una obra instrumental y de algún modo de música de proyección, en este caso se trata de la melodía recopilada por Lehmann-Nietsche, lo que nos deja en claro que ya sea como posible "error" de escritura, como fraseo del cantor citado, o como elemento rítmico indiscutido, los tresillos están presentes desde Lynch (1883) a Lehmann-Nietsche (1905), y más acá en el tiempo también.

En este sentido, si bien el desarrollo del estudio de las distintas configuraciones rítmicas de esta especie es mucho más extenso, y debería incluir a numerosas posibilidades más destacando sus características principales, este trabajo tiene

como objetivo un simple acercamiento al tema en cuestión, ya que este asunto será desarrollado en la profundidad que merece en un trabajo más amplio que estamos llevando a cabo.

Por último, y entendiendo la aclaración anterior, tenemos que destacar que quizás la modificación y el resultante más destacado y que representa a nuestra *milonga* pampeana es el ya mencionado *3+3+2*. Y como dijimos, esta estructura rítmica es la resultante de la ***dipodia madre*** con una ligadura entre la segunda y la tercera nota, o sea la semicorchea final de la primera célula, ligada a la primera corchea a la segunda. Esta es una rítmica muy difundida como parte de la milonga, pero también como elemento del tango por parte de distintos compositores, entre los que podríamos mencionar nada menos que a Ástor Piazzolla, que a pesar de no ser el único en utilizarla, fue quien más la difundió, a tal punto de ser este elemento rítmico un sello distintivo de su música. En este sentido hay que decir que esta conformación rítmica fue también usada por otros compositores del género ciudadano como Osvaldo Pugliese, en su tango

Negracha, grabado en 1948[41] (0'55''), o el mismo Horacio Salgán en el tango *Dandy* con música de Lucio Demare y letra de Agustín Irusta y Roberto Fugazot, con la voz de Leonel Edmundo Rivero[42](0'43''); también en la utilización de alguna de sus posibles variantes, como *3+2+3* (del cual hablaremos en el análisis de *El hambre del ballestero*), utilizada por la orquesta de Alfredo Gobbi en la grabación de su tango *Camandulaje*[43] (2'41'').

Pero quizás una de las más simbólicas utilizaciones de las rítmicas de milonga en el repertorio del tango entre muchas, -además de la ya citada como acompañamiento del tango *Mi noche triste (Lita),* es la del tango *La bordona* de Emilio Balcarce[44].

Figura 41*: La bordona*

---

[41] Grabado el 24/6/1948, Buenos Aires, Odeón, 7699 16970.

[42] Grabado en el año 1970, para el sello Philips, con el número de grabación ERT-13717.

[43] Grabado el 13/6/1955, Buenos Aires, RCA-Víctor 68-2081 SO3811.

[44] La primera grabación de este tango es la de la Orquesta Aníbal Troilo, grabada el 6/5/1958, Buenos Aires, Odeón 52339 23049, con arreglo orquestal del mismo Emilio Balcarce.

Figura: Emilio Balcarce

En este ejemplo podemos observar que los primeros compases son prácticamente una transcripción del acompañamiento guitarrístico de la milonga, trasladado al arreglo orquestal en la grabación. Este hecho no es para nada extraño, ya que de algún modo la música de esta obra está evocando al nombre mismo de la pieza, que hace referencia a las cuerdas graves de la guitarra[45]. En el primer compás vemos la primera parte de la dipodia (recuadro rojo) y en el segundo pulso la mitad de la dipodia de *milonga corralera* (recuadro azul). También encontramos estos elementos en el final de ese tango.

---

[45] Se le llama *"bordonas"* a las tres cuerdas superiores, o sea, las de menos frecuencia (graves) de la guitarra. Son cuerdas construidas con un material distinto a las tres inferiores, de metal y entorchadas.

Figura 42: *La bordona*

Fuente: Emilio Balcarce

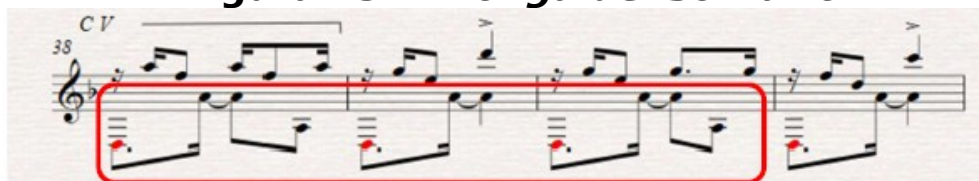
Acá vemos como se toma el primer pulso de la dipodia (corchea con puntillo y semicorchea) de forma repetida en distintas situaciones. Este tango, además de mostrarnos claramente el uso de los elementos rítmicos de la milonga, nos deja ver que el entramado textural (principalmente en la introducción y en la coda) es sin dudas un modelo de acompañamiento guitarrístico en el piano y luego en la orquesta.

Todas estas apariciones[46], en el tango de la

[46] Material seleccionado gracias a la invaluable ayuda de Agustín Guerrero.

dipodia sus variantes o su uso parcial, no debe asombrarnos en lo más mínimo, ya que siendo este elemento parte fundamental de la música criolla (de la milonga en este caso), lo es, por tanto, material con el cual se construyeron los cimientos de su hijo dilecto: *el tango*.

Pero volviendo al *3+3+2*, y su aparición en *Motivos de milonga,* citaremos otros ejemplos.

Figura 43: *Milonga del solitario*

Fuente: Atahualpa Yupanqui[47]

Como notamos, la figura del *3+3+2*, o ***dipodia madre*** ligada, es parte estructural de la milonga y material musical constitutivo elemental. Con respecto a las alturas que lo conforman, en este caso, el bajo no ofrece mucho movimiento melódico; más bien un juego de tónica y dominante. La aparición de esta dipodia suele tener una

[47] El mismo Atahualpa Yupanqui grabó *Milonga del solitario* en cuatro oportunidades, 1957, 1973, 1979 y 1981. Aquí tomamos solamente un ejemplo de ellos.

direccionalidad bien definida y repetida. En general estas alturas son las siguientes:

- entre nota 1 y 2: salto de 6ª, desde la tónica hasta la submediante de la tonalidad;
- entre nota 2 y 3: descenso por grado conjunto, desde la submediante hasta la dominante de la tonalidad;
- entre nota 3 y 1 (de la siguiente dipodia): salto descendente desde de dominante hasta la tónica de la tonalidad[48].

En este ejemplo lo notamos claramente:

Figura 44: *El violín de Becho*

Fuente: Alfredo Zitarrosa[49]

Aquí observamos de forma bien definida el movimiento de la dipodia *3+3+2* mencionado. Esta direccionalidad para nada es exclusiva de la dipodia

[48] Estas notas están mencionadas en contexto de un fragmento de la milonga que se encuentre contenido en la función armónica de tónica, y corresponde tanto a tonalidad mayor como a tonalidad menos, cambiando solamente el tipo de 6ª (para tonalidad mayor, 6º mayor y para tonalidad menor 6ª menor)

[49] Primer tema del LP *Amanecer* EMI Odeón (LDB 167), del año 1969. El acompañamiento es de Nelson Olivera y Ciro Pérez en guitarras, Gualberto López en guitarrón, Santiago Moreira en contrabajo y la Orquesta de cuerdas dirigida por Carlos García.

mencionada, aunque es la más característica, y que también la podemos encontrar en movimiento melódicos distintos, como, por ejemplo:

Figura 45: *El colibrí* (motivo anónimo)

Fuente: Versión de Omar Moreno Palacios[50]

Descenso por grado conjunto desde la tónica

Aquí vemos un descenso por grado conjunto desde la tónica (**re**) hasta la subdominante) para ser una excepción en dicha bajada yendo a la supertónica (**mi**), para luego continuar el descenso hasta la mediante descendida (**fa natural**), haciendo un intercambio modal muy frecuente en la música criolla bonaerense. O simplemente para generar un efecto tímbrico de segunda menor, con 2 cuerdas de la guitarra:

---

50 Tema n°12 disco *Surero en todas partes,* Pretal / B & M, 2003.

Figura 46: *Real de guitarreros* (Fragmento Compás 90)

Fuente: A Fleury

Las posibilidades de la direccionalidad melódica del *3+3+2* es muy vasta, pudiendo llegar hasta secuencias cromáticas sin que pierda su esencia típica.

Saliendo un poco del ámbito del mundo de la música folclórica y, en particular, al de los cantores o compositores netamente denominados populares[51], podemos traer a cuenta algunas obras que son más del espacio académico de principios del siglo XX, o quizás anteriores, en donde los compositores eran seducidos por los elementos de la música popular de transmisión oral, para con ello componer obras de tinte nacionalista. De manera que las piezas correspondientes a esta corriente musical pueden ser de gran utilidad en el análisis, ya que a través de ellas podemos ver algunos

[51] ¿Podemos hablar de tal clasificación? El tema de la música y los músicos populares y/o académicos necesita, sin lugar a dudas, una discusión más profunda y extensa, que este trabajo no tiene como fin, por eso omitimos discutir ese asunto, aunque no nos queremos sacar el lazo.

elementos musicales que sin duda subyacían en el acervo popular, y en los cuales se inspiraron estos creadores. En ese sentido podríamos poner como ejemplo un par de casos.

El primero es la serie llamada *Aires criollos* del compositor Julián Aguirre, original para piano. Esta serie de obras sabemos que es anterior al 1900, ya que en 1897 se editó por 5ª vez, para ser luego impresa por Ricordi (GARCÍA MUÑOZ, 1986). Dice al respecto Juan Francisco Giacobbe (1945).

> En el primer grupo entran sus **Aires populares** que como sus **Aires criollos** deben datar de antes de 1900; en el segundo las composiciones denominadas **Aires nacionales argentinos** y en el tercero sus **Íntimas** y su **Huella y Gato**.
>
> El primer grupo fue compuesto en aquel albor del cancionero suburbano en el cual se daban la mano lo criollo de las estancias que rodeaban Buenos Aires con lo propiamente bonaerense. Cada una de estas obras es un documento histórico de los diversos tipos de los aires milongueados que convivieron con la primera floración del tango milonga (GIACOBE, 1945).

Es una obra que consta de tres piezas, en las que como nos dice Giacobbe, están muy destacados los elementos de la milonga. Tomaremos

primeramente de esta serie, la primera original para piano:

Figura 47: *Aires Criollos n°1*

Fuente: Julián Aguirre

El único acompañamiento que encontramos es la ***dipodia madre***, casi sin modificaciones, ni de rítmicas ni de direccionalidad melódica, ya que está construida por los saltos y direcciones ya analizadas en este trabajo. Otro elemento destacado se puede encontrar en:

Figura 48: *Aires criollos*

Fuente: Julián Aguirre

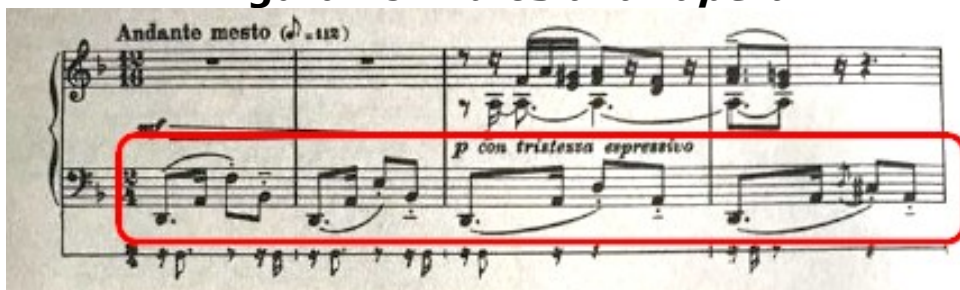
Este ejemplo está tomado de la pieza n°3, en la que podemos ver claramente la polirritmia que se construye con el bajo haciendo la ***dipodia madre*** y la voz superior en tresillos.

El otro ejemplo es la ya mencionada serie de Alberto Williams, en la que agrupa 35 milongas para piano de las series *Aires de la Pampa* Op.63, 64, 72 y 114B. Allí, Williams aborda variados elementos rítmicos de las milongas para desarrollar un discurso musical un tanto más complejo y de vanguardia que el de Aguirre, pero, que, en definitiva, se ocupan de resaltar lo nacional criollo en el marco de obras para piano: Adriana Valeria Cerletti, en su interesante trabajo nos dice:

> Publicadas en 1912, 1913 y 1916 las tres primeras series de *Aires de la Pampa* constan de diez milongas cada una; conjugan una especie tan cara al compositor como paradigmática de su época y se ubican con precisión en el marco

> festivo de los Centenarios (1910-1916)[52]. Jugando en ambos márgenes del ámbito popular la milonga era por entonces el acompañamiento típico de las payadas gauchescas, pero también el género que había dado impulso al tango criollo (CERLETI, 2020).

En este jugoso material, Williams muestra su conocimiento sobre la milonga *Adiós a la tapera*:

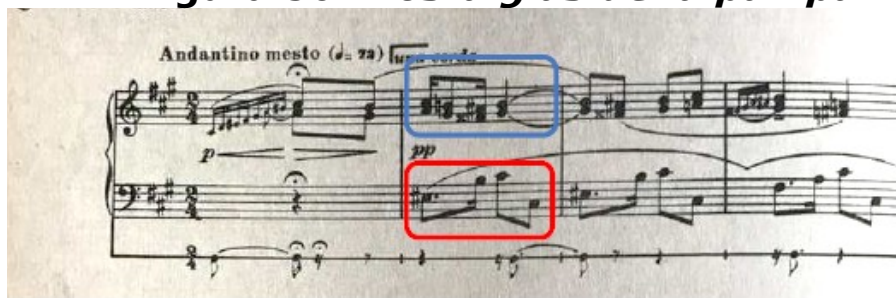
Figura 49: *Adiós a la tapera*

Fuente: A. Williams

En *Adiós a la tapera,* VI° pieza de la serie,

---

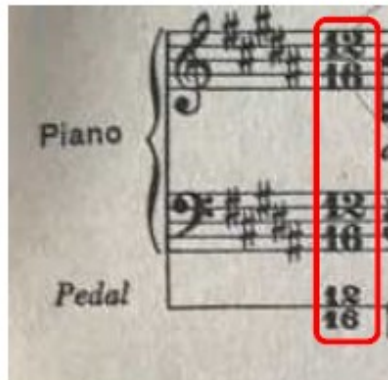
[52] Las Op. 114B fueron publicadas mucho tiempo después, en 1942, y constan de cinco milongas. Si bien no pertenecen al contexto de los Centenarios las hemos incluido en el análisis para refrendar el carácter representativo del acompañamiento a lo largo del tiempo. Las variables de análisis se conjugan, sin embargo, de manera sutilmente diferente en esta serie, en las que el autor logra una mayor síntesis entre lo*s topoi* criollos y la sintaxis europea. En este sentido Cámara menciona el uso de temas populares en sus milongas tardías, como por ejemplo el caso de la *Milonga popular* del Op. 113 en el que cita la pieza *No me tires con la tapa de la olla*, obra muy conocida por aquel entonces. (CÁMARA DE LANDA, 2006, p. 131). Con el título de *La Tinaja* esta pieza aparece transcripta en la *Antología del Tango Rioplatense* (NOVATI; CEÑAL, 1980, p. 39).

vemos la ***dipodia madre,*** tal como ya la hallamos en numerosos ejemplos, pero con una diferencia que radica en la direccionalidad de esta, pero no dentro de la dipodia, si no entre una dipodia y la siguiente. En la mayoría de los casos el salto que existía entre la cuarta nota (última de la dipodia) y la primera de la siguiente, era ascendente; en esta obra lo encontramos de forma descendente. Pero salvo esa excepción, el gesto musical está intacto. Otro ejemplo:

Figura 50: *Nostalgias de la pampa*

Fuente: A. Williams

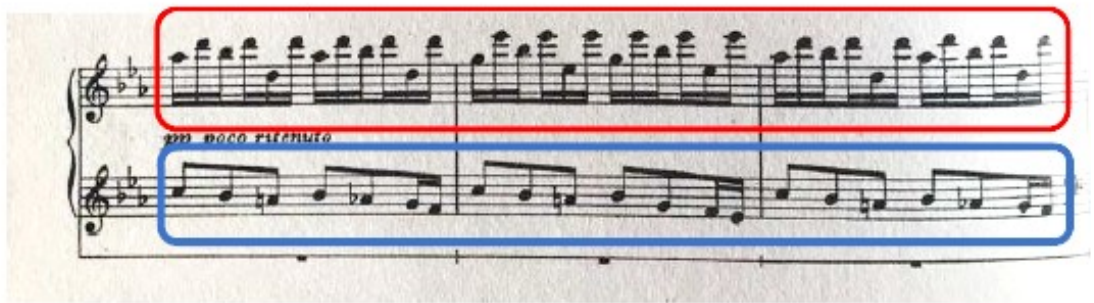
En esta pieza, llamada significativamente *Nostalgias de la pampa* y la VIII° en el orden, podemos ver, además de la ***dipodia madre*** en el bajo (recuadro rojo), esta vez con la direccionalidad más frecuente, y la síncopa menor en la voz superior (recuadro azul), evocando así la célula citada por Ayestarán. Por último, citaremos la pieza I° de la serie, que lleva el nombre de *La mirada de*

mi china, en donde observamos lo siguiente:

Figura 51: *La mirada de mi china*

Fuente: A. Williams

Aquí encontramos varias particularidades que de por sí, requerirían de un trabajo más exhaustivo, el cual demandaría un extenso desarrollo. Pero no obstante ello, haremos algunas menciones sobre determinados puntos principalmente rítmicos, como persigue el escrito en general de este texto.

El compás utilizado, es de subdivisión binaria, pero como veremos en la siguiente imagen, la organización rítmica supeditada a la de las alturas, parecería ser ternaria:

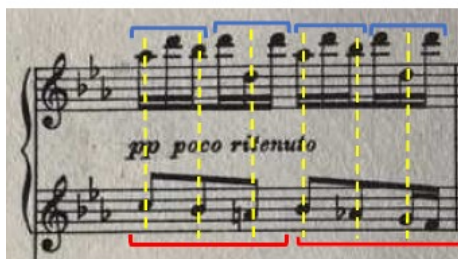
Figura 52: *La mirada de mi china*

Fuente: A. Williams

En primer término, tenemos que decir que en la voz superior (recuadro rojo) y como sucede en toda la obra desde el primer compás hasta el último, salvo un breve episodio de 4 compases (del compás 28 al 31, inclusive), se producen una serie de arpegios que según su escritura rítmica e interválica, se podrían considerar como de carácter ternario, o mejor dicho con esquemas que agrupan de tres y/o seis notas, lo que constituye un ordenamiento de la voz superior en estructuras de tres notas por vez, lo que de algún modo difiere con la consideración binaria de la indicación de compás. Naturalmente al oír la obra, percibimos ese ordenamiento que se sobrepone a la escritura del tipo de compás. Pero a pesar de todas estas objeciones gramaticales, es notoria la similitud de dicho arpegio con el recopilado por Lynch. Entonces, ¿habrá querido Williams evocar esta recopilación,

que la consideramos conocida por él? Es probable.

Pero a este ordenamiento aparentemente ternario de la voz superior, sobre una abstracción binaria de la indicación del compás, hay que sumarle la sistematización de la voz inferior (recuadro azul), en la que se desarrolla la melodía de la obra, y en la que podemos observar que también hay un componente en el orden de las células rítmicas cada tres corcheas. A diferencia de la voz superior que funciona como acompañamiento, y se estructura con arpegios cada tres semicorcheas, en este caso es de una figuración del doble del valor. Si lo observamos en el fragmento citado, parecería una obra enmarcada en el compás 6/8, a pesar de que esta situación a diferencia de la ocurrida en la voz superior no sucede en toda la obra, si no en algún segmento. Esta melodía realizada en la voz inferior, sumada al acompañamiento de la voz superior, nos da una "resultante rítmica" hasta aquí inédita, pero que conserva determinada característica de irregularidad, que se observa en que cada corchea de la melodía inferior equivale a dos de las

semicorcheas de la voz superior, que están agrupadas cada tres. Esta situación tanto escrita como auditiva, hace a la obra más particular aún:

Figura 53: *La mirada de mi china*

Fuente: A. Williams

En la imagen observamos claramente el desfasaje interno que ocurre entre el ordenamiento de tres semicorcheas de la voz superior, que corresponde al acompañamiento (corchetes azules), y el de la voz inferior que corresponde a la melodía (corchetes rojos), en tres corcheas.

Como vemos, esta obra, carente de la utilización de la dipodia, pero escrita en un compás binario, se ubica en un terreno de análisis musical quizás un poco ambiguo, pero al considerar que el mismo Williams la ubicó en la serie de las *35 milongas*, entendemos que la motivación de su inclusión en esta serie pudo haber nacido del probable conocimiento por parte del compositor de la recopilación de Lynch.

Estos simples pero contundentes ejemplos nos dejan ver ese mundo rítmico de la milonga que supieron escuchar en primera persona estos compositores a finales del siglo XIX y principios del XX, de manos de guitarreros y cantores de ese Buenos Aires rural, suburbano y criollo.

La habanera

Ahora bien, una vez hecho un repaso de las posibilidades rítmicas de la ***dipodia madre*, **con algunos ejemplos y características, entiendo oportuno retomar brevemente un tema que hemos dejado de lado para poder profundizar más en la milonga. Ese tema tiene que ver con la adjudicada paternidad de la habanera por sobre la milonga, o como dice L. Ayestarán, que más que una relación paternal poseería una correspondencia de hermandad, teniendo a la milonga, y por lo tanto al tango, como hermanos menores.

Es posible que en el derrotero de la milonga tal cual la conocemos hoy, y como ya mencionamos, la *habanera* haya tenido una gran influencia, o quizás directamente haya sido el elemento

generador de la especie del Río de la Plata. Sea cual fuere la postura que adoptemos frente a esta situación analítica e histórica, no podemos desconocer que los elementos rítmicos de las habaneras tienen absoluta coincidencia con los ya citados de la milonga. Esta verdad de Perogrullo es muy fácil de fundamentar con un breve y sucinto análisis rítmico de dichas *habaneras.*

Este género musical de *tempo* más lento que la mayoría de las milongas (decimos más lento que la *mayoría,* o quizás todas, porque como ya mencionamos, hay milongas de muy distintas velocidades, pero podríamos decir que casi ninguna de ellas es tan lenta como una *habanera*), ha sido característico, como su nombre lo indica, de Cuba y lo podemos ubicar a principios del siglo XIX. Dice Lauro Ayestarán (id.) al respecto:

> Las primeras habaneras de Cuba llamadas *Danzas habaneras* datan de 1825. Según Otto Mayer-Serra en su *Panorama de la música mexicana*, en el año 1836 aparece la primera habanera impresa intitulada *La pimienta*, contradanza de inspiración cubana en la Ribera del Hudson. En esa época la habanera ya estaba en Europa; consigue allí su prestigio social y es irradiada de vuelta a América por París como pieza de salón y por Madrid como

> pieza cantante en la zarzuela. Un europeo colaboró en su prestigio y popularidad: el caballero Sebastián Yrádier [1809-1865] (...) autor de la célebre habanera *La paloma* (...)

Y para continuar con los dichos de Ayestarán veamos un breve fragmento de la antigua habanera *La paloma* citada por el musicólogo uruguayo:

Figura 54: *La paloma* (Habanera)

Eingerichtet von Stefan Apke

Sebastián Yradier (1809 – 1865)
Arr.: Francisco Tárrega (1852 – 1909)

Fuente: Compilado por Stefan Apke

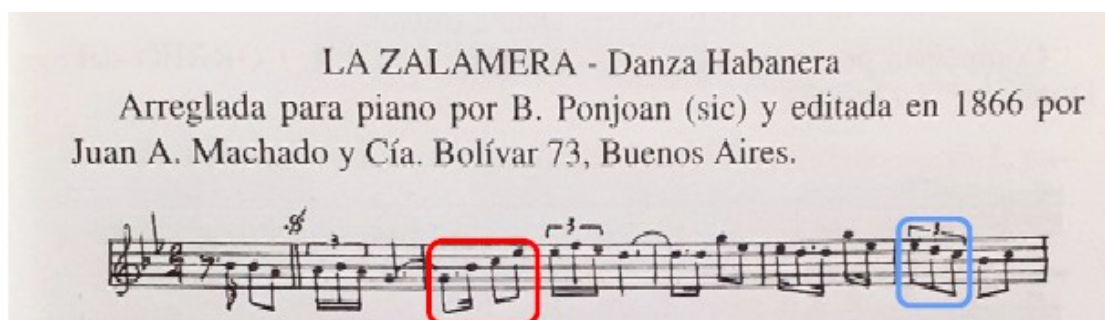
Como vemos en el principio de la transcripción y adaptación de Francisco Tárrega para guitarra, podemos advertir la ***dipodia madre*** que se mantendrá como base para toda la habanera. En una sección más delante de la obra observamos lo siguiente:

Figura 55: *La paloma* (Habanera)

Fuente: Compilado por Stefan Apke

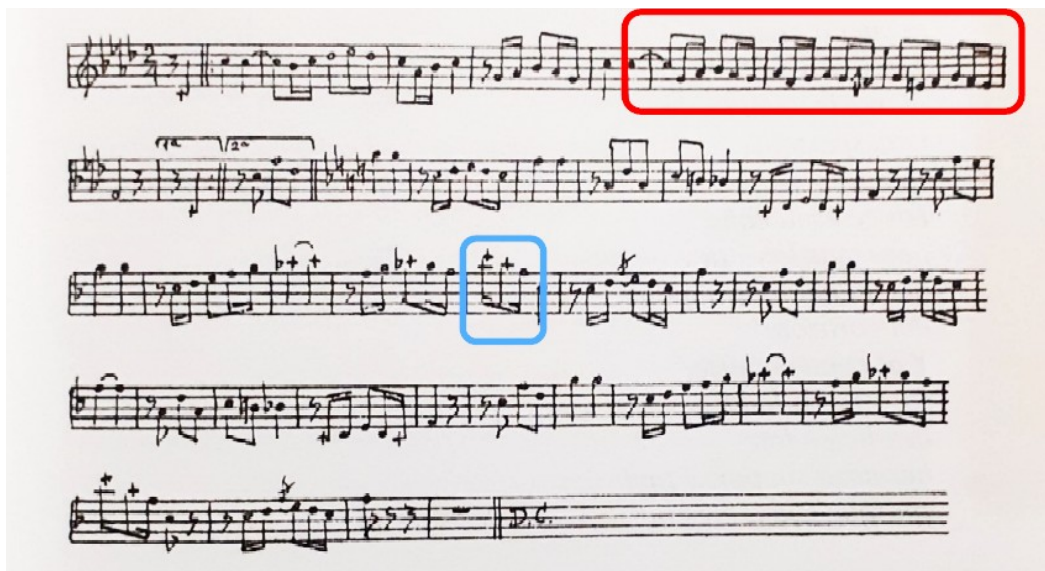
Dos situaciones en donde, por un lado, el bajo hace la ***dipodia madre,*** y la voz superior el tresillo citado por Lynch, dando como *"resultante rítmica"* la polirritmia ya descripta.

Pero de ningún modo es el único caso en donde vemos en una habanera los elementos emparentados con la milonga.

Figura 56: *La zalamera* (Danza Habanera)

Fuente: Arreglada por B. Ponjoan y editada en 1966 por Juan A. Machado y Cia Bolivar 73 Buenos Aires

Por ejemplo, en la siguiente cita extraída del libro *Apuntes de tango* de Daniel Cárdenas

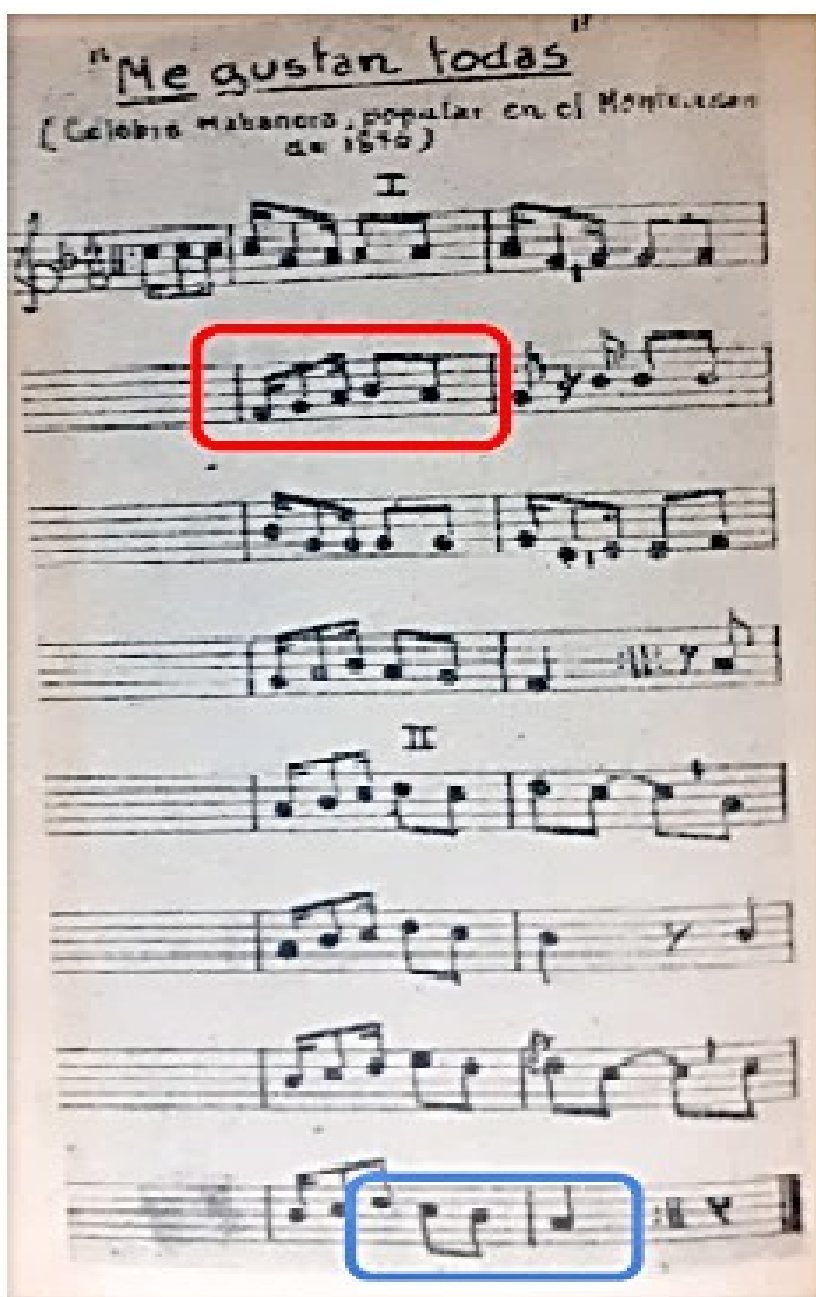
(CARDENAS, 1997, p. 17)[53], en el que, si bien, y a diferencia de los casos tomados anteriormente, observamos solo la línea melódica, podemos advertir la ***dipodia madre*** como elemento rítmico melódico (recuadro rojo), además del tresillo ya mencionado (recuadro azul). Algo similar ocurre en este otro caso:

Figura 57: *Tu* (Habanera)

Fuente: Sánchez Fuentes, 1890 (CÁRDENAS, 1997)

Esta habanera extraída del libro de Cárdenas, mencionada por Carlos Vega en *Danzas y canciones argentinas,* es del autor cubano Sánchez Fuentes y fue escrita en 1890. En ella, vemos la utilización de la célula ya mencionada, y frecuente en la milonga

[53] Gentileza en carácter de préstamo de Lautaro Kaller.

corralera (recuadro rojo), como también la síncopa menor propia de la explicación de Ayestarán (recuadro azul). Y por último cabe destacar la habanera citada por Ayestarán.

Figura 58: *Me gustan todas* (Habanera)

Fuente: A. Ayestarán

En esta obra vemos el uso de la síncopa menor como primer pulso de la dipodia (recuadro rojo), siendo esta, un tipo de dipodia transformada, como ya mencionamos, pero haciendo un uso de

estas células casi exclusivo en toda la obra. Además, observamos en el final de la melodía, una característica propia de las milongas más antiguas que, al decir de Wilkes y Guerrero Cárpena, es casi exclusiva en los registros de la primera época. Este rasgo es el uso de melodías finales (cadencias) desarrolladas por grado conjunto, y descendentes (recuadro azul).

Como corolario, y en resumidas palabras, creemos que la idea que enunciamos anteriormente con respecto a que la milonga es *una sola*, es sostenida cuando nos adentramos en las pampas de sus ritmos y en los horizontes de su configuración, desarrollo y variación de éstos, descubriendo así que a pesar de las notorias diferencias sonoras que podemos encontrar entre milongas aparentemente tan distintas como pueden ser *La flor de la Magdalena* -milonga recopilada Robert Lehmann-Nietsche en 1905 (id.)- y *La pasuca*[54]*.* de Àngel Hechenleitner, compuesta en el año 1994, en las cuales no se halla tanta diferencia en cuanto al material utilizado, su origen y su contexto.

[54] Tema n°6 del disco *Cuando crece el fuego.* B y M, 1998.

Composiciones propias: *El hambre del ballestero*

Una vez desarrollados de forma sucinta pero concisa, los elementos constitutivos de la milonga y su aparición dentro de algunos ejemplos, me tomaré la libertad de realizar de manera breve y elemental un análisis sobre estos aspectos en una obra de mi autoría *El hambre del ballestero* (SCALERANDI).

Antes de comenzar debemos tener en consideración que esta milonga fue concebida como pieza instrumental y compuesta exclusivamente para guitarra solista, si bien posee algunos arreglos para otras instrumentaciones, fue concebida desde y para este instrumento. Diremos que es una obra creada en el año 2012, y que formó parte de un disco editado de forma independiente en formato de CD en el año 2015, llamado *Semblanzas* compuesto íntegramente por obras de mi autoría para guitarra solista. Este material fue reeditado en el año 2019, gracias a una beca del INAMU (Instituto Nacional de la Música, Argentina), en formato de vinilo, en el cual se agregó un bonus track, que consistía en una

grabación de la sesión original, que había quedado afuera de la selección de la primera edición.

Semblanzas[55] (Milonga) es parte de una tetralogía dedicada al libro de Manuel Mujica Láinez llamado *Misteriosa Buenos Aires* del año 1950, en que cada una de las cuatro obras musicales evocan un cuento del libro. *El hambre del ballestero* precisamente evoca el cuento que abre el texto, llamado *El hambre* y nos cuenta una truculenta historia ubicada en el año 1536, año de la primera fundación de Buenos Aires. Esta oscuridad que posee el cuento intenta ser reflejada en la obra musical y puede ser analizada desde diversos ángulos; principalmente, mediante la utilización de una afinación cambiada de la guitarra, descendiendo la 6° cuerda dos tonos, haciendo que en lugar de un *Mi* se escuche un *Do*, y descendiendo un tono la 5°, haciendo que, en lugar de un *La,* suene un *Sol*. Esta sonoridad, creemos, le otorga cierta profundidad a la pieza, poniéndonos en sintonía con la historia.

---

55 https://www.youtube.com/watch?v=20tDr_oBKbU&list=PLPCLkMaN12gRdQZh-_pyNw0e7TvOu5L7o

Figura 59: *El hambre del ballestero*

Fuente Archivo del autor. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=1FuFBtgCKUs

Esta pieza corresponde al tipo de milongas lentas y en tonalidad menor, o *milongas pampeanas,* que tienen como elemento principal la ***dipodia madre***, pero con la ligadura interna generadora del mencionado *3+3+2*, elemento que primeramente vamos a destacar. Apenas comienza la obra, encontramos la dipodia como parte esencial de la introducción, situada en el bajo. En primer término, de forma incompleta, sin la última corchea,

Figura 60: *El hambre del ballestero*

Fuente: Archivo del autor

La ausencia de la última corchea de *la* ***dipodia madre,*** *pasa* inadvertida por la fuerza rítmica y melódica que posee en la bemol, ejecutado con pulgar sobre la cuerda 4. Ya en el compás número 2, la hallamos completa:

Figura 61: *El hambre del ballestero*

Fuente: Archivo del autor

En este caso podemos ver que la direccionalidad melódica de la dipodia *3+3+2,* en la que la segunda nota recaía sobre la submediante de la tonalidad descendiendo hacia la dominante, no se ha perdido, a pesar de que la última corchea cambia de octava, bajando hasta el sol de la cuerda 5° al aire.

Ahora bien, existen también algunas configuraciones de dipodia que no hemos desarrollado en este trabajo, por ejemplo, la del compás 10, que tiene al primer pulso subdividido, sin que pierda la identidad rítmica, debido a los acentos y a la síncopa interior del compás:

Figura 62: *El hambre del ballestero*

Fuente: Archivo del autor

El siguiente caso posee una “resultante rítmica” más completa aún:

Figura 63: *El hambre del ballestero*

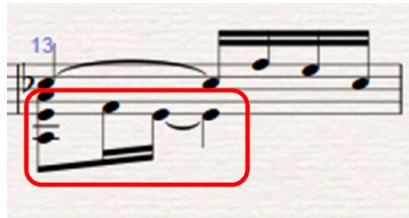
Fuente: Archivo del autor

Como vemos en el compás 12, la textura que se forma comprende a casi la totalidad de las semicorcheas del compás (suenan 7 sobre un total de 8), cuestión que de ninguna manera hace dejar de oír la célula típica de la milonga, sencillamente porque sigue siendo protagonista la síncopa que evita el ataque de la primera semicorchea del segundo pulso, lo que de alguna manera recuerda auditivamente la ligadura del *3+3+2*. En este caso vemos una modificación en la ubicación de la dipodia:

Figura 64: *El hambre del ballestero*

Fuente: Archivo del autor

Como advertimos en el compás 19, la ***dipodia madre*** se encuentra en la voz superior, de forma incompleta, pero que se termina de completar con el bajo, que hace sonar la nota *sol* de la última corchea del compás. De esta manera, no solo se construye la dipodia, sino que además se mantiene la direccionalidad melódica de la misma. En el compás 13 encontramos otra variante:

Figura 65: *El hambre del ballestero*

Fuente: Archivo del autor

Aquí vemos el primer pulso de la dipodia más frecuente en la milonga corralera, que es completada por la voz superior. Por último, reparemos en este ejemplo:

Figura 66: *El hambre del ballestero*

Fuente: Archivo del autor

Este es un caso un tanto particular. Si observamos el compás completo veremos que, al igual que en casos anteriores, se escuchan 7 de 8 semicorcheas, pero aquí pondremos la atención en la voz superior, que lleva la dipodia a una transformación que consiste en invertir la cantidad de semicorcheas por grupo, en otras palabras, lleva el 3+3+2 a 3+2+3, por agrupar de esta manera la nueva dipodia, pero manteniendo la síncopa interna del compás, ligando la última semicorchea del primer pulso con la primera del segundo, y consiguiendo con ello no perder la identidad rítmica de la milonga.

Por supuesto que esta milonga requeriría de un mayor análisis rítmico, y sin dudas de uno armónico, formal y melódico, pero entendemos suficiente este mínimo análisis como muestra, para poder entender de mejor manera los elementos rítmicos de la milonga y su uso.

Los *"movimientos de retradicionalización"* de la milonga en el turismo regional: cómo colaboran para reactivar el interés sobre la milonga pampeana o surera.

Los movimientos que hacen de las culturas regionales una atracción turística y con ello un bien de mercado, no son ninguna novedad, ni en la Argentina ni en el resto del mundo. Desde los *tours* que se pueden visitar las pirámides en Egipto, o realizar las visitas guiadas que nos muestran vestigios del Imperio Romano; paseos por las ruinas de Machu Pichu en Perú, son moneda corriente desde hace quizás más de un siglo. Entonces, ¿cómo creer que nuestras pampas estarían exentas? De ninguna manera.

Ese hecho, que en principio es netamente comercial, tiene como efecto secundario en los habitantes de cada región un impacto laboral que, sin duda, es beneficioso para ellos y su entorno, pero tiene otro efecto que consiste en la recreación de eventos culturales, prácticas sociales y regionales prácticamente en desuso. Esto genera, a

mi entender, un hecho positivo, que es la supervivencia de estas prácticas extemporáneas. En dicho escenario nos podemos hacer algunas preguntas: ¿esta situación beneficia a la continuidad de elementos culturales en desuso? La respuesta es un poco incierta, pero quizás se pueda decir que sí. En línea con lo dicho, la siguiente pregunta que nos surge es ¿a qué precio se mantienen esas prácticas culturales? Esta última interpelación posee otro cuestionamiento implícito: ¿ese "sostén cultural" de origen capitalista caricaturiza al acervo cultural? Y de ser así ¿es muy alto el costo que se paga por dicha ridiculización y la banalización de la cultura?

Me inclino a pensar por lo menos dos cosas, la primera es que si hay quienes puedan cantar unas milongas antiguas, vestirse con las ropas típicas del siglo XIX, participar de algún entretenimiento como el juego de la *taba* o alguna otra competencia prácticamente en desuso, para que un grupo de turistas de algún país muy lejano disfruten un buen momento en alguna estancia, es porque hay quien ha transmitido esas sabidurías y hay alguien que las ha recibido; de modo que,

aunque sea por saciar las necesidades capitalistas del turismo, o por aprovechar ese espacio laboral, esas prácticas tradicionales se mantienen vivas. Lo segundo es que dicha ridiculización de temas y prácticas con cierto espíritu sagrado (al menos para quienes lo consideran así desde la tradición), de algún modo daña la visión interna de las tradiciones, entre paisanos, o coterráneos que, en ocasiones, menosprecian esas prácticas, con la colaboración de la penetración cultural foránea tan antigua y eficaz.

En ese mismo sentido, y para no creer que esto puede ser una costumbre reciente, hay que decir varias cosas. Esta utilización de la figura del hombre, la mujer y la cultura de la pampa como bien de mercado, ha nacido quizás hace muchos años, más precisamente por impulso interno necesitando figuras nacionales, para compensar la llegada de inmigrantes con sus culturas y costumbres, a fines de siglo XIX. La figura que cuadraba a la perfección para esta empresa era un personaje casi extinto como lo aparece descripto en la bibliografía para ese entonces, e incluso que había sido combatido por quienes ahora

necesitarían de los servicios de su imagen, para sostener discursivamente el modelo agroexportador oligárquico y nacional: ***El gaucho.***

Este *gaucho*, ya domesticado y servil a expensas de las pocas manos que poseían la mayor parte de las tierras de estas pampas, conquistadas a sangre y Remington, se utilizó como figura emblemática; pero, a diferencia de lo que suele ocurrir hoy (cuando se arman *paseos* en las estancias bonaerenses para disfrutar de las destrezas gauchas), a finales del siglo XIX y comienzos del XX al *gaucho* se lo hacía viajar por el mundo mostrando nuestra *identidad nacional*, tan necesaria para esas elites que, en el fondo despreciaban, en gran medida, a los inmigrantes. Entonces se enviaba una comitiva de jinetes a Londres, que demostraban sus destrezas con el lazo y su valor sobre el lomo de los mejores caballos. O a Estados Unidos, donde se hacían competencias enfrentando a “vaqueros” locales, que consistían en todo tipo de manejo del caballo y otras cuestiones rurales (tareas comunes entre el *vaquero* y el *gaucho*). Además, existían orquestas típicas que

recorrían Europa vestidos de gaucho, como el mismo Carlos Gardel, haciendo performances criollas. De manera que la liviandad con que se suele tomar las cuestiones ligadas a la pampa, y por ende a la milonga, es de larga data, lo que no la minimiza y por supuesto no le quita su valor artístico y cultural.

Además de estos eventos que han marcado al derrotero de la cultura criolla, debemos decir que en la actualidad, sigue habiendo una ridiculización interna, por parte de un sector de la sociedad y de los medios, que toman a estas expresiones desde los lugares comunes en donde, por ejemplo, se trata a un payador casi como a un personaje menor de entretenimientos baratos, cuando le son requeridas distinto tipos de destrezas caricaturescas, olvidando la historia de lucha por los derechos laborales, culturales y humanos que han protagonizado estos bardos a través de más de un siglo y medio. Y por último es interesante mencionar también, el menosprecio obtenido por parte de algunos sectores del llamado *movimiento tradicionalista,* para quienes se acercan al criollismo, al transformar los

usos y costumbres de nuestras pampas en un dogma sectario y expulsionista para quienes no ostentan determinados cánones de pureza establecidos por ellos mismos.

Como idea general de cierre, argumento que debemos poner la cultura criolla y por consiguiente, a la milonga, con sus elementos afro, al servicio de las necesidades actuales de nuestra sociedad, de sus denuncias, de sus falencias, evitando la dogmatización de los eventos culturales, permitiendo cierta permeabilidad propia del dinamismo de las culturas populares que son, metafóricamente hablando, parte de su ADN. De esta forma la milonga, como cualquier género musical o expresión cultural de Argentina, será entendida como un vehículo propicio por la gente de hoy, -con los pros y contras correspondientes-, y así será lenguaje popular genuino sin mezquindades ni prejuicios que impidan que la milonga sea nuestra voz.

Algunas reflexiones sobre la milonga

Como hijo de estas pampas, compositor,

docente y guitarrista de esta cultura bonaerense, entiendo a la milonga como un lenguaje sobre el que se construye el idioma, mediante el cual nos expresamos quienes sentimos a estas llanuras como nuestra zona de pertenencia. Pero al decir pertenencia, no decimos que *nos pertenece,* ni estas pampas ni su cultura, sino más bien que nosotros pertenecemos a ella, y de este modo hablamos su misma lengua. Lamentablemente las lenguas originarias de nuestros primitivos habitantes no las hemos aprendido como si el castellano. Tampoco asimilamos ninguna de las lenguas de la inmigración afro, siendo que su cultura ha sido objeto de exterminio, excepto en algunos breves momento de nuestra historia, en donde la comunidad negra de Buenos Aires tuvo raigambre en las clases dominantes, como lo fue en el período donde gobernó Don Juan Manuel de Rosas.

Entonces, pensando en el ocultamiento de tanta cultura de distintos orígenes, pero principalmente afro, quizás sea *la milonga* la herencia que los bonaerenses y pampeanos en

general hemos recibido, para con ella construir parte de nuestra identidad, y mediante la cual sostener nuestro discurso regional, moldeándola a la medida que la actualidad requiera, sin prejuicios ni miramientos. De manera que entiendo de mucho valor tomar a los géneros folclóricos bonaerenses, -pero principalmente a la milonga-, como nuestra bandera de pertenencia y vehículo discursivo de nuestra historia, nuestra realidad actual, y nuestros anhelos futuros.

Referencias

AHARONIÁN, Coriún. *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Tacuabé, 2014.

ARETZ, Isabel. *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952.

AYESTARÁN, Lauro. *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Arca, 1967.

BLAUGEN-BALLIN, Luis; DUFOUR, Joaquín. *El origen de la milonga campera. Y expresiones afines.*

Buenos Aires, 2021.

BRIENZA, Hernán. *Urquiza el salvaje. Un traidor que constituyó una nación*. Buenos Aires: Aguilar, 2017.

CÁMARA DE LANDA, Enrique. "El folklore en la música para piano de Alberto Williams y Julián Aguirre" en *Etno-folk, Revista Galega de Etnomusicología* 6, 2006, p. 131.

CÁRDENAS, Daniel. *Apuntes de tango*. Buenos Aires: Corregidor, 1997.

CERLETTI, Adriana Valeria. "De payadores y compadritos: el topos de la milonga en el repertorio pianístico de Alberto Williams". In: DUARTE, Heloísa de A. *et al.* (Org). *Visões da América, sonoridades da América. Anais do XII Congresso da IASPM-AL.* Havana, 7-11de março, 2016. São Paulo: Letra e Voz, 2017.

DICCIONARIO DE MÚSICA CLÁSICA. España: Salvat, 2000.

DI SANTO, Víctor. *Gabino Ezeiza. Precursor del arte payadoril rioplatense.* Buenos Aires: Distribuidora Quevedo de Ediciones, 2016.

GAIGNARD, Romain. *La pampa argentina.*

Ocupación-poblamiento-explotación de la conquista a la crisis mundial (1550-1930). Buenos Aires: Ediciones Solar, 1989.

GARCÍA MUÑOZ, Carmen. *Julián Aguirre (1868 - 1924) Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega IIM*, 1986 nro. 07 Disponible en: https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1286.

GARCÍA, Miguel A.; CHICOTE, Gloria B. *Voces de tinta sobre Estudio preliminar y antología comentada de folklore argentino (1905) de Robert Lehmann-Nitsche*, Buenos Aires: EDULP, 2008.

GUERRERO, Agustín. Milonga. In: Álbum *Resurgimiento*. The Orchard Enterprises Suite Salgán Epsa Music 2011. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Y-c2EIxjxiU.

GIACOBBE, Juan Francisco. *Julián Aguirre*. Buenos Aires: Ricordi, 1945.

HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro/La vuelta de Martín Fierro.* Aguilar: Madrid, España, 1971.

LÓPEZ, Lucio V. *La gran aldea. Buenos Aires, 1861.*

Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-gran-aldea--0/html/ff17aeca-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html

LYNCH, Ventura R. *Folklore Bonaerense*. Buenos Aires: Lojuane, 1953.

MOYA, Ismael. *El arte de los payadores. Buenos Aires:* Editorial P. Berruti, 1959.

MOSCARDINI, Carlos. Loca milonga. In: *Buenos Aires de raíz,* 2012, EPSA music. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=j_lEM3kmwmQ

MUJICA LAINEZ, Manuel. *Misteriosa Buenos Aires*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.

NOVATI; CEÑAL. *Antología.* Buenos Aires: Instituto Argentino de Musicología, 1980.

ORTIZ ODERIGO, Néstor Raúl. *Aspectos de la cultura africana en el Río de la Plata.* Buenos Aires: Plus Ultra, 1974.

PIANA, Sebastián. *La historia del tango. La milonga - El vals.* Corregidor, Buenos Aires, 1978.

ROJAS PAZ, Pablo. *El canto de la llanura.*

(Meditaciones pampeanas). Buenos Aires: Editorial Nova, 1955.

ROSSI, Vicente. *Cosa de negros.* Buenos Aires: Hachette, 1958.

SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo. Civilización o barbarie*. Buenos Aires, Edicol, 2016.

SELLES, Roberto *El origen del tango.* Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo, 1998.

VEGA, Carlos. *Danzas y Canciones Argentinas*. Teorías e investigaciones. Buenos Aires: Ricordi y Cia,1936.

VEGA, Carlos. *Estudio para Los orígenes del tango argentino.* UCA: Santa María de los Buenos Aires, 2007.

VEGA, Carlos. *Las canciones folklóricas argentinas (Antología).* Instituto Nacional de musicología Carlos Vega, 1964.

VEGA, Carlos. *Panorama de la música popular argentina.* Buenos Aires: Losada, 1944.

REVISTA DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA. Carlos Vega, 7, 1986. Disponible en:

https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1292

VIGLIETTI, Cédar. *Folklore musical del Uruguay.* Montevideo: Ediciones del nuevo mundo, 1968.

WILKES, J.T.; GUERRERO CÁRPENA, I. *Formas musicales rioplatenses. Cifras, estilos y milongas, su origen hispánico.* Buenos Aires: Publicaciones de Estudios hispánicos, 1946.

O FLAMENCO NEGRO: A ELEGÂNCIA E A GRAÇA DA ESPANHOLA COM A VIVACIDADE DA BRASILEIRA

El flamenco negro: La elegancia y l agracia de la española con la vivacidad de la brasileña

Black flamenco: The elegance and grace of the Spanish woman with the liveliness of the Brazilian woman

Alessandra Gutierrez Gomes
Jesse Cruz

Introdução

A investigação histórica em redor de danças afrolatinoamericanas toma como fontes de estudo um grande caudal de material audiovisual realizado durante o século XX e que aguardava por análises mais aprofundadas.

Teorizando sobre a proliferação de arquivos audiovisuais de performances em dança, López Gallucci afirma que a arte contemporânea latinoamericana pode ser lida claramente a partir desses arquivos como uma linguagem mestiça, impura, híbrida; produtiva no seu gaguejar, expressando uma nova concepção do material audiovisual, do corpo e da vida nas nossas latitudes (LÓPEZ GALLUCCI, 2020). Nesse mesmo sentido, Danto afirmava que os processos criativos podem

ser lidos como rituais, e que são as obras acontecimentos estéticos, sociais, políticos e ecológicos que podem ser apreendidos na atualidade como o verdadeiro fim da arte (DANTO, 2006).

Traçando um salto histórico até um arquivo fílmico datado de 1900, observamos que na *Feira Mundial de Paris*, os irmãos Lumière sentiram curiosidade por filmar uma dança espanhola. A cena fílmica apresentava um grupo dançando flamenco cujo bailarino acreditou-se era o maestro Otero, da Escola Bolera da Espanha (MORA, 2017). Porém, o dançarino era Jacinto Padilla, um mulato hispano-cubano, "provavelmente filho ou neto de um escravo liberto embora tenha sido criado na Andaluzia, onde alguns dados o ligam a Algeciras; embora possa ter sido cubano de nascimento, que difere de Otero por características muito claras a cor da pele” (MORA, 2017).

Figura 67: Jacinto Padilla. Sentado junto ao grupo de Bailaores e Bailaoras flamencos para entrar na dança

Fonte: *Flamenco*. Irmãos Lumière. 1900
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VZuYLhqcf6E

Esses registros fílmicos, compondo hoje "arquivos de repertório", expressam as existências concretas, prova do mundo que já não existe mais e expressam as manifestações da cultura popular do passado que emergem como criação viva confrontando-nos com seu repertório gestual (neste caso do flamenco) no presente (LÓPEZ GALLUCCI, 2020).

O erro descoberto por Mora levanta outros questionamentos que são expostos em uma

Entrevista:

> Por la representación de España y de la hispanidad por un cubano de raza (sic) negra en una Exposición Mundial justo dos años después de perder las últimas colonias de ultramar, en 1898, pero también se pregunta por el motivo de un borrado casi total de la historia de la escuela del flamenco de la participación de artistas negros y de la cultura afroamericana en el desarrollo de este arte[56] (MORA, 2017).

No caminho desses questionamentos sobre a contribuição afro no flamenco, em 2016, o documentário *Gurumbé, canciones de tu memoria negra*, reflete sobre o afroandaluz; o filme foi dirigido pelo antropólogo Miguel Angel Rosales e abordou o tema da negritude no flamenco, trazendo à luz a influência africana das mandingas, congos, iorubás e outros grupos étnicos na música espanhola e, sobretudo, no flamenco. Rosales atenta para uma reflexão profunda sobre o

[56] Tradução livre pela autora: Pela representação da Espanha e sua natureza hispânica por um homem negro cubano em uma Exposição Mundial apenas dois anos depois de perder as últimas colônias ultramarinas, em 1898, e também questiona a razão de uma história quase totalmente removida da escola de flamenco e a participação de artistas negros e da cultura afroamericana no desenvolvimento desta arte.

.

apagamento, o esquecimento do papel e legado dos afrodescendentes na sociedade espanhola. Segundo Chaves (2019) *Gurumbé*: “constituye una motivación e inspiración para seguir indagando” esse aspecto negado.

Na história espanhola, é importante destacar que, segundo Corrales (2015) dezenas de milhares de escravos originários da África Subsaariana foram concentrados desde o período medieval em diversas cidades da península ibérica. A maioria dos desembarcados viveram e morreram em território espanhol. Já havia negros no século XII em Sevilha, nos séculos XIV e XV; a Andaluzia do século XV era produtora de cana de açúcar e algodão, e a escravidão negra foi mais importante na península Ibérica que nas colônias Americanas entre o século XVI e primeira metade do XVII.

A dança na Espanha

A obra *Discursos sobre el arte del danzado y sus excelências y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*, escrita por Juan de Esquivel Navarro, foi considerado o primeiro tratado em

língua castelhana sobre a arte da dança[57]. O livro foi publicado em 1642 em Sevilha na corte espanhola de Felipe IV, e descreve em rápidas linhas uma classificação da dança em: Danças da Corte, com uma dança lenta e solene (honesta e regrada) e Danças do Povo, que eram aceleradas, tinham saltos, movimentos impetuosos, rápidas (desreguladas, desonestas e vulgares) (COUTO, 2013). Justificava-se assim, o motivo para os fidalgos e burgueses fazerem aulas de Danças da Corte, porque toda pessoa distinta e educada deveria conhecê-las bem, como montar a cavalo, pintar ou escrever.

No livro, Navarro criticava os professores que davam aulas de dança nas bodegas, tabernas, locais populares e cobravam baixo pelas aulas, porque descredibilizava os que tinham uma formação para as danças altas (da corte). Ele também afirmava que os negros e os homens de baixa renda não deveriam aprender dança e não deveriam ensiná-las porque eram “desiguales”; e nas escolas de dança

[57] A tardia publicação da primeira obra do gênero em Espanha, visto que tratados e manuais de dança já haviam sido escritos no século XV e largamente impressos no XVI em Itália e França.

os alunos eram os filhos de “Caballeros y Señores”[58].

Segundo Banderas (2019, p. 204), quando Esquivel Navarro faz seu escrito sobre dança, 10% da população total de Sevilla era composta por ciganos, negros escravos ou libertos, frutos do tráfico de escravos em Cádiz e Sevilla, viviam segregados na periferia urbana, fora dos muros que cercavam as cidades. Próximo à casa de Esquivel Navarro em Santa María la Blanca, esses grupos se reuniam e se divertiam com suas danças: o cucumbé, sarabanda e zambapalos, danças com ritmos africanos que tem influído claramente no flamenco.

No documentário *Gurumbé,* por exemplo, destaca-se uma dança senegalesa chamada *El*

---

[58] “... negros, y otros hombres de baja suerte, que quieren honrar sus personas, y sustentarse, y dar lucimiento a ellas con el Danzado, en descrédito del Arte, y de los que lo enseñan legítimamente. Entran en las Escuelas muchos hijos de Caballeros y Señores, así a ver, como a enseñarse, por lo cual, si yo fuera Maestro, procurará no admitir por discípulos personas que fuesen tan desiguales, que los demás se recatasen de Danzar con ellos. Y es cosa asentada, que poquísimos hombres bajos se atreven a gastar tiempo ni dinero en aprender a Danzar cosa de que no han de sacar jugo para sustentarse”. BANDERAS (2019, p204).

Cumbe; nela observamos que, proibido o uso de tambores, os escravos usavam o corpo como instrumento, mãos, pés para marcarem o ritmo muito presentes nas danças flamencas. Para Corrales (2015):

> En definitiva, es indudable que los ritmos africanos fueron conocidos en España con anterioridad a su ida forzada a América. Al menos desde el siglo XIV los esclavos negros lo habían ido introduciendo en las ciudades bajoandaluzas y en las de la fachada mediterránea española[59].

Ynka Graves, *bailaora* londrina, com raízes no Gana e na Jamaica que participa do documentário *Gurumbé*, em seu depoimento afirma que os negros são tão importantes quantos os ciganos na contribuição da formação do flamenco, "pero silenciados".

Com tantas regras e repressão da expressão corporal através da dança era natural, naquele momento, que os europeus tivessem aversão ou mesmo criticassem e proibissem as danças dos

[59] Tradução livre da autora: Não há dúvida de que os ritmos africanos eram conhecidos na Espanha antes de sua partida forçada para a América. Pelo menos desde o século XIV, os escravos negros a introduziam nas cidades da Andaluzia e na mediterrânea espanhola.

negros, com saltos, requebros, rebolados e braços para cima, desregulada, desonesta e vulgar. Como se dançava também era status social dentro de um contexto que representava.

Mas proibi-las não foi o suficiente para que elas acabassem ou sumissem, mesmo que escondidas em tabernas e bairros marginais, Torrente (2019) aponta que “Las décadas de 1580 a 1620 fueron testigos de un florecimiento inusitado de bailes cantados[...] más tarde creciendo en popularidad hasta llegar a palacios, iglesias y conventos”. O popular se misturou com o culto, a dança foi se adaptando, se transformando.

O encontro entre as danças brasileiras e as danças espanholas na diáspora africana

Na Diáspora Africana e as ligações entre as danças brasileiras e as danças espanholas cada vez que se recua na história, nos fazendo sentir que somos a mesma raiz com ramas diferentes, trazendo uma riqueza cultural e plural.

Figura 68: *Dança Lundu*. 1835. Litografia

Fonte: *Rugendas. Crónicas de um Viajante*. (LUZ, 2019)

O guineo, a zarabanda (XVI) o paracumbé (XVII), o mangindoy ou mandingoy eram danças de origem africanas subsaarianas; entre as danças afroamericanas encontrvam-se: a zarabemque (XVII), o retambo, o zambapalo, o dengue, a guaracha, a cachumba, a guayumba, o fandango, as rumbas e os tangos.

Quais dessas danças chegam ao Brasil? Encontraram-se algumas pistas no livro *A Música no tempo de Gregório de Mattos: música ibérica e afro-brasileira na Bahia dos séculos XVII e XVIII*, escrito por Rogério Budasz e lançado pelo DeArtes/UFPR

em 2004. Segundo o autor o “Boca do Inferno” foi o primeiro crítico musical do Brasil. Suas descrições e opiniões envolvem tanto a música da elite quanto aquela que se ouvia nas festas populares e nos bordeis; ocupa-se também da música das ruas, dos mulatos e negros, aquela música que se ouvia nos calundus, cerimônias afro-brasileiras[60]. Mattos descreve os ritmos afro-brasileiros não como elementos exóticos em peças teatrais ou procissões oficiais como era de costume, mas como danças vivas, organicamente inseridas em festividades e divertimentos promovidos pelos próprios mulatos e negros, como o paturi[61].

Essas são algumas danças consideradas de origem africanas e afroamericanas em território espanhol que havia em território brasileiro, a sarabanda, a chacona, o cumbe, o paracumbe e o fandango.

O Golfo da Guiné reunia diversos grupos étnicos, que hoje formam alguns países dessa

[60] É importante salientar que Mattos está na Bahia, e Salvador nesse período era a cidade mais povoada e importante do Brasil.

[61] Dança denominada Paturi, protagonizada por mulatas que estalavam os dedos, levantavam as saias e quebravam os quadris.

região como Costa do Marfim, Gana, Togo, Benim, Nigéria, Camarões, Guiné Equatorial e Gabão, e mais abaixo Angola[62]. “Hay infinita multitud de negros y negras de todas las partes de Etiopía y Guinea, de los cuales nos servimos en Sevilla, y son traídos por la vía de Portugal” (PERAZA, 1996) Nessa citação acima fica claro que a Guiné é vista como uma região e não como um país.

Muitas dessas danças foram consideradas por vários pesquisadores como originárias do Golfo da Guiné, ou danças guianesas; os europeus deram àquela parte do continente africano essa denominação; uma representação (localização) geográfica para identificar as estéticas e a origem dessas danças, sem a preocupação de nomear ou classificar as várias etnias dessa região. O Gurumbé pode ser considerado como baile da Guiné, o Gineo (Guiné) como Cumbé, que pode ser chamado paracumbé, sarambeque e que, no Brasil, é chamado de o cumbi, cacumbi[63] e o quimcubi, ou

[62] O golfo da Guiné é uma grande reentrância na costa ocidental de África, fazendo parte portanto do oceano Atlântico.

[63] “No folclore catarinense, pertencente ao folclore afro-brasileiro temos o Cacumbi ou Ticumbi; onde seu local de origem foi o alto da Caixa D`Agua, Campinas, Estreito em

seja, cumbé. E é provável que houvesse diferenças consideráveis entre o cumbe das ruas e praças, e o cumbe do teatro e o dos salões. Como todas as danças de rua que foram para esses espaços na época.

As danças e cantos já conhecidos nos séculos XVI e XVII continuaram vigentes no século XVIII. Lembre-se que o *Dicionário de Autoridades* preservou, neste último século, as palavras guineo, cumbe e zarambeque como sinônimos de danças festivas negras. E algo que as marcavam sempre, um baile de negros, consistindo em vários "meneios do corpo", no que parece ser uma referência ao rebolado dos quadris.

Chaves (2019) destaca o papel relevante que os afroespanhóis tiveram no desenvolvimento do flamenco e dos *palos* (ritmos específicos) como o fandango. O fandango, também chegou ao Brasil, e

Florianópolis, essa manifestação também se encontrava em outros municípios da zona litorânea, como Penha, Piçarras e Araquari" (LOPES; QUINT; GULARTE,1990,p.52), hoje desaparece por completo em Florianópolis, tendo somente o grupo em Araquari resistido ao tempo, recebendo em 2018 o certificado de patrimônio Imaterial à luz da lei de registro de patrimônio imaterial em SC, Decreto 2504 de 2004. O Catumbi é a única dança em SC com esse título, pelo historiador Rodrigo Rosa da FCC.

se observam detalhes coreográficos compartilhados com o lundu; por exemplo, o balançar dos braços acima da cabeça e o estalar dos dedos, imitando castanholas, também presentes na coreografia de outra dança, o paturi. Como são sabidos, tais movimentos são encontrados ainda hoje em várias coreografias tradicionais portuguesas (BUDAZ, 2004) e nas espanholas.

Sobre o lundu afrobrasileiro, segundo Lima (2010, p.33) “os visitantes estrangeiros durante o século XIX, que viram performances do lundu, o comparavam com as danças europeias, como o fandango espanhol, dança solo com castanholas e movimentos ondulados”.

Interessante observar que Rugendas, parece inverter a origem do fandango e do bolero, como provenientes do lundu quando afirma: “talvez o fandango, ou bolero dos espanhóis, não passem de uma imitação aperfeiçoada dessa dança” (LIMA, 2010, p. 241). O fandango dançando nas ruas, como nas fazendas, registrado por Rugendas em sua gravura em 1835, não seria o mesmo fandango dançado nos teatros do Rio de Janeiro por Estela

Sezefreda nas décadas de 1830, nem semelhante ao fandango flamenco atual; porém falamos de influências no momento detectado como de sua emergência enquanto ritmo.

Assim como o Lundu, que foi eruditizado em terras portuguesas, tornando-se uma dança de salão, já bem diferente daquela praticada pelos negros nos terreiros e com “a umbigada devidamente disfarçada em mesura” (ARAÚJO,1963, p 23). O lundu era, em 1836, uma dança transnacional, muito tempo antes de Nestor Garcia Canclini cunhar o termo “hibridismo” (ULHÔA; NETO,2015).

No Brasil colônia, um instrumento musical que automaticamente nos remete a Espanha, as castanholas, já era usado em danças do Brasil no período seiscentista bem antes da Família Real chegar aqui. Um dos primeiros registros em livro[64] que ciganos tocam castanholas dançando o fandango no casamento da princesa Leopoldina,

[64] “Ahi, depois das cortezias á familia real, uma salva de castanholas marca o princípio do dansado...E, ao som das guitarras, o fandango hespanhol peneira, arde e geme — mansinho como as ondulações de um lago, quente como os beijos das odaliscas, lascivo como as inspirações do Poeta-rei”. (FILHO,1886, p 34).

apesar de, ao menos, 200 anos antes de serem populares nos teatros já tínhamos castanholas em danças no Brasil como no sarambeque, na Chacona, no fandango e danças brasileiras como no lundu, por exemplo. "...Farfalha prasenteira entre os leques das palmeiras, semelhante a gentil morenina que estala as castanholas, dançando o lundu[65]."

> Así, pues, se produjo un doble proceso en el que a los negros les fue fácil introducir su propia música originaria de África, pero también les fue fácil adoptar buena parte de los cantes y bailes populares del momento, así como los instrumentos europeos que hasta entonces les habían sido extraños. Estamos, pues, ante un caso claro de aculturación de la población esclava que, sin olvidar el tañido de sus tambores y ritmos propios, tenderá a adoptar la guitarra, la bandurria, las castañuelas y otros instrumentos europeos. Negros y mulatos, esclavos o libres, habían añadido a la vivacidad de los ritmos africanos algunas reglas e instrumentos de la música española, conforme Corrales[66] (2015)

[65] Trecho de um texto de José Alencar *Lembra-te de mim*, Jornal República de SC em 1896, edição 144.

[66] Tradução livre da autora :Assim, ocorreu um duplo processo em que os negros introduziram a sua própria música originária da África, e adotaram grande parte das canções e danças populares da época, bem como a instrumentos europeus que até então lhes eram estranhos. Estamos, portanto, diante de um caso claro de aculturação

Segundo RosabaL, Peramo e López (2016, p.78):

> [...]La conquista y colonización española significó un profundo proceso de transculturación. Se produce la colisión entre la cultura europea renacentista, la aborigen y posteriormente la africana. Esto origina un complejo mestizaje, realizado bajo la égida de la cultura dominante: la española; pero en tanto los componentes hispánicos, como el aborigen y el africano pierden su pureza, se produce un mestizaje biológico y cultura.[67]

Esses autores descortinam um hibridismo que já chegava no Brasil aculturado segundo

---

da população escrava que, sem esquecer o som de seus próprios tambores e ritmos, tenderá a adotar o violão, a bandurria, as castanholas e outros instrumentos europeus. Negros e mulatos, escravos ou livres, acrescentaram à vivacidade dos ritmos africanos algumas regras e instrumentos da música espanhola.

[67] Tradução livre da autora: [...] a conquista e colonização espanhola significou um profundo processo de transculturação. Acontece uma colisão entre a cultura europeia renascentista, a indígena e posteriormente a africana. Origina um complexo de mestiçagem, realizado sobre a égide da cultura dominante: a espanhola; porém os componentes hispânicos, como o indígena e o africano perderam sua pureza, produzindo uma mestiçagem biológico e cultural.

Corrales, 2015 ou mesmo transculturado conforme a visão de Rosabal, Peramo E. López (2016); algumas danças espanholas que já haviam sofrido influências diretamente dos africanos vindos da África subsaariana lá na Espanha. E um século mais tarde danças afro-americanas, agora com elemento índio, mestiço e negro vindo de fora do Brasil e da própria América; que vêm ao país e encontra no Brasil, com outros elementos indígenas, várias nações africanas, mestiços e colonizadores europeus. Em vídeo do Consulado Geral da Espanha no Rio de Janeiro (2020). O Professor Júlio Tavares afirma que:

> O elemento chave que fragmentou em várias peças, elemento chave para pensar a cultura negra é o ritmo, que é uma força indomesticável, o ritmo construindo uma rede, um tecido que amarra as várias expressões étnicas africanas fora da África e ao mesmo tempo produz uma multiplicidade por onde a diáspora, essa cultura africana foi se instalando (CONSULADO, 2020).

Budasz (2004, p.11) afirma que “[...] é importante lembrar que o repertório popular ibérico e latino-americano era compartilhado de forma muito mais evidente no século XVII do que em

nossos dias. Portugal havia conquistado sua independência da Espanha apenas em 1640”. Época que a brasilidade apenas começava a tomar forma, o idioma castelhano ainda era comum na Península Ibérica.

Segundo Cruz (2019) a estética decolonial nos possibilita adentrar, costurar e aprofundar outras relações culturais sem julgá-las a partir de um único ponto de vista e/ou do nosso próprio repertório. Tal perspectiva nos obriga a questionar, dialogar e principalmente compreender o universo da arte que estamos mensurando e/ou contemplando, fazendo-nos transcender a derme da epiderme corporal, não analisando somente a cor da pele, mas estudando os meios da insurgência histórica de cada corpo, arte, estética e cultura.

Sobre a origem do flamenco Navarro e Lozano (2005) apontam que aos andaluzes devem a elegância, graça e um toque de malícia; aos ciganos, a paixão, a garra e o temperamento; aos negros, atrevimento e sensualidade, a dança flamenca é "Una criatura que tiene brazos de andaluza, pies de gitana y caderas de negra. Porque

de Andalucía aprendió a mover los brazos y a hacer filigranas con las manos. Y a tocar los palillos. De los calés, a zapatear en un palmo de tierra. Y de los negros, el zarandeo y la voluptuosidad"[68]

Diversas fontes citam a palavra vivacidade quando se referiam ao cante e/ou ao baile negro seja ele africano ou afro-americano; segundo o Diário do Rio de Janeiro de 1866, por exemplo, que falava da Cubana Maria Martinez[69] que bailava e cantava, trazia um novo adjetivo que caracterizava uma particularidade das “americanas” que era a sua vivacidade. "Tem a graça da hespanhola e a vivacidade da americana. Quando se vê uma preta não se imagina que ela possa possuir aquele condão que cativa e fascina na mulher branca” (A Marmota da Corte, RJ, 1853).

Figura 69: Espetáculo *Flamenco Negro* da Cia de arte La Negra Ana Medeiros, Porto Alegre, RS, 2021.

---

[68] Tradução livre da autora: Uma criatura que tem braços andaluzes, pés ciganos e quadris de negros. Pois, da Andaluzia aprendeu a mexer os braços e a fazer movimentos de mãos. E a tocar as castanholas. Dos ciganos sapatear. E dos negros, o *zarandeo* e a volúpia.

[69] Disponível em: https://studioalegutierrez.blogspot.com/search?q=preta

Fonte: Fotografia de Lucia Moreira.
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vW4vasuvciM

Se o ritmo é uma força indomesticável, por que o nosso flamenco o brasileiro, não seria bem-visto pelos nossos vários "meneios do corpo" e nossa vivacidade? O Flamenco é uma dança popular espanhola que também tem contribuição na sua origem e processo dos povos africanos, afros Americanos e este dentro da história do flamenco brasileiro, também tem contribuição afro-brasileira que também influenciou na música e danças na gênese de sua história aqui no Brasil, o flamenco é mestiçagem e latino-americano.

Por que ainda que ouvimos mulheres negras

dizendo que essa dança não é para negro, ou negro pode dançar isso em relação ao flamenco? Se não conhecemos a nossa história, se não revermos conceitos, outras percepções e olhares, ainda perpetuarão essas falas, sabemos que a dança espanhola já chega no Brasil híbrida, e mesmo que não houvesse esse vínculo, essa gênese, não impediria de uma pessoa negra dançá-la, pois a arte e a cultura, a dança não pode ter impedimento.

O espetáculo *Flamenco Negro* da Cia de arte La Negra Ana Medeiros, trouxe ao palco:

> temas como a influência e diáspora negra presentes no flamenco como forma de entender nossa própria história. Traçar esse paralelo nos permite dar luz a grande contribuição que o negro tem feito para as artes tanto no Brasil, quanto na Espanha. E indo além do conhecimento, revelar o que os artistas flamencos vivem na «pele» compartilhando experiências e falando do seu vivido. (MEDEIROS, 2021).

Esse espetáculo é o primeiro no Brasil que coloca em palco somente bailadoras negras; uma das performances traz uma bailaora dançando no palco, uma voz em off começa a posicioná-la onde nenhum lugar é bom. A voz a manda para o fim da

fila e diz que é difícil posicioná-la: “a sua cor destoa, o figurino é difícil porque não “senta” com a tua cor;” tem certeza de que quer dançar?

Na composição coreográfica seguinte, a voz em off diz: o que você está pensando dançando desse jeito? Ei, está achando que está na Sapucaí, rebolando desse jeito? Isso não é flamenco!

São frases que foram ouvidas por aquelas ‘bailaoras’[70] na vida real em suas classes de flamenco aqui no sul do Brasil, durante suas jornadas de estudos e vem ao espetáculo com” voz em off” e traz naquele espaço uma verdade muitas vezes silenciadas.

Figura 70: Espetáculo *Flamenco Negro* Cia La Negra Ana Medeiros, POA Alegre, RS, 2021.

[70] Como se chama na Espanha uma dançarina de flamenco.

Fonte: Fotografia de Lucia Moreira

No espetáculo *Todas Somos Carmen*, realizado no teatro da Ubro em 2018 Florianópolis, o tema central do espetáculo era trazer a reflexão sobre a violência contra mulheres, partindo do princípio de que a Carmen, a personagem central da história sofre um feminicídio, sempre se fala da cigana como livre, sensual, voluptuosa e se segue a narrativa de sua morte como algo naturalizado. Queríamos chamar a atenção para aquilo.

Figura 71: Bailaora Ana Lúcia Santos, Espetáculo *Todas Somos Carmen*, 2018, Teatro da Ubro, Florianópolis, SC.

Fonte: Fotografia de Rafael Gerent

Como falava de “todas as mulheres”, decidiu-se que todas as coreografias teriam uma Carmen, que estaria vestida de vermelho representando os diversos corpos que formava o grupo com sua diversidade, preferimos não escolher uma protagonista apenas e uma delas era uma negra que foi escolhida para interpretar a aria mais popular da ópera, a Habanera. Esse ato causou duas reações visíveis na plateia, a surpresa positiva de ver uma negra sendo Carmen, e a outra que causou um burburinho “nada haver uma Carmen negra!”. É

importante destacar que a habanera é inclusive uma música de origem afro-cubana[71].

Quando trazemos como exemplo esses dois espetáculos e se faz um paralelo ao texto de CRUZ (2019) que faz uma imersão acerca do corpo negro no Ballet Clássico e os diálogos dos espetáculos citados acima ligado ao Flamenco, percebemos uma fala muito próxima em relação com o racismo estrutural na dança em terras brasileiras,

> [...] se faz necessário pensar decolonialmente que este racismo deve ser implodido. Pois são estas dores que observamos nas falas dos sujeitos, mais uma vez, quando cortam o cabelo, quando afirmam não terem a fisiologia certa para o personagem, quando admitem não terem o perfil

---

[71] Segundo SARAIVA (2017), trazida para Espanha na segunda metade do século XIX. Inspirou outros compositores, tanto em Espanha como em França (Isaac Albéniz, Manuel de Falla, Camille Saint-Saëns, Georges Bizet, Emmanuel Chabrier, Claude Debussy) a habanera teria sido o primeiro caso de circulação cultural a complexificar o sentido da relação entre colônias e metrópoles, Europa e Américas, “alta cultura” e “baixa cultura” (CARPENTIER, 1979). Segundo este autor, habanera foi o nome atribuído, no estrangeiro, para diferenciar e designar a transformação ocorrida na cidade de Havana da contradança francesa, que antes era nomeada como contradança cubana, ou dança americana. Logo passou a ser chamada dança habanera, ou simplesmente habanera, termo consagrado, por exemplo, na famosa “Carmem” de Bizet em 1875.

> necessário para alguma dança. Esta ideologia do branqueamento, presente no processo de miscigenação, conformou no Brasil a construção de uma identidade nacional baseada na herança branca europeia, negando qualquer possibilidade de se pensar em alguma identidade alternativa, fundamentada na herança negra de origem africana (CRUZ, 2004).

Algumas conclusões: Axé e Olé!

Todavia é importante constatar que os negros na Espanha fruto de um “sequestro histórico” foram invisibilizados na história, sofreram o peso da colonização na Espanha no século XV vindos diretamente da África subsaariana e depois nos séculos XVII e XVIII vindos da América, nas duas situações como escravos, influenciaram diretamente na música e dança flamenca.

Jacinto Padilla foi testemunho do negro no flamenco num filme em preto e branco no início do século XX, mas hoje, no século XXI, apesar de ainda existir alguma resistência sobre esse assunto na Espanha, os contextos históricos certificam a contribuição do Negro na dança e na música na península Ibérica, que já acontecia quatro séculos antes dos e das negras serem trazidos como

escravizados à América e ao Brasil.

Quando nos apropriamos dessa compreensão sócio-histórica e geográfica conseguimos entender a decolonialidade como “o processo por meio do qual reconhecemos outras histórias, trajetórias e formas de ser e estar no mundo, distintas da lógica racional do capitalismo contemporâneo como expressão corporal” (CRUZ, 2019).

Conseguimos vislumbrar esse diálogo com as poéticas contemporâneas da dança, pois nos posicionamos e questionamos: o que acontece quando dançamos? Buscando uma dança que produza e ressignifique. Que cause desobediência por inserir nas obras corpos não europeizados em coreografias, personagens, como exemplo a performance da Carmen Negra; ou mesmo cause incômodo, quando se ouve as vozes em off de uma realidade vivida, não ficcional que ecoa na mente porque faz pensar com no espetáculo *Flamenco Negro*. A dança pode levantar questões importantes, porque a plateia pode sair do espaço cênico refletindo o que está nas entrelinhas da coreografia (olhar e refletir). Embora a Espanha não seja

determinante no processo histórico da nossa formação cultural, ela é presente na manifestação de algumas danças presentes nos períodos seiscentista ao oitentista, e estas já viriam da Europa com influência africana.

Dentro de um território tão multicultural seria difícil criar uma identidade própria para o flamenco brasileiro, o nosso flamenco que é tão mestiço e foi assumindo e vai assumir sotaques específicos, que futuramente terão outras estéticas e poéticas.

A ideia wagneriana de que a cultura se cria a todo instante, parece se conectar ao flamenco e sua formação étnica na Península Ibérica e ainda hoje, onde sua arte está sempre em movimento, criação, transformação, ressignificação, independente do lugar no mundo onde estiver e nesse mundo transatlântico. Sigamos dançando! Axé e Olé!

Referências

ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundu do século XVIII*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.

BANDERAS, Julián Ruiz. Juan de Zurbarán, cuarto centenario de su nacimiento. In: XX Jornada De Historia De Fuente De Cantos, 20., 2019, *Fuente de Cantos. Actas - XX Jornada de Historia de Fuente de Cantos. Asociación Cultural Lucerna,*

2019. p. 181-208. Disponível em: file:///C:/Users/Asus/Downloads/Dialnet-XXJornadaDeHistoriaDeFuenteDeCantos-789671.pdf. Acesso em: 28 mar. 2022.

BUDASZ, Rogério. *A música no tempo de Gregório de Mattos*. Curitiba: DeArtes/UFPR, 2004.

CHAVES, Ángeles Montalvo. Gurumbé. Canciones de tu memoria negra Miguel Ángel Rosales. *Alteridades*, v. 29, n. 58, p. 115-118, 4 dez. 2019. Universidad Autonoma Metropolitana. Disponível em: https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/1017/1251. Acesso em: 28 mar. 2022.

CRUZ, Jessé da; CARVALHO, Carla. A*/r/tografando corpos negros no ballet clássico na Escola do Teatro Bolshoi no Brasil. 2019.* Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Centro de Ciências da Educação, Artes e Letras, Universidade Regional de Blumenau, 2019. Disponível em: http://www.bc.furb.br/docs/DS/2019/366684_1_1.pdf. Acesso em: 28 mar. 2022.

CORRALES, Eloy Martín. *Los sones negros del flamenco: sus orígenes africanos. sus orígenes africanos.* 2015. Disponível em: https://cubatraveltoday.news/proyecto-flamenco-cubano/centro-de-fusion-musical-hispano-cubano-caribeno/los-sones-negros-del-flamenco-sus-origenes-africanos/. Acesso em: 28 mar. 2022.

COUTO, Clara Rodrigues. Dança, etiqueta e distinção social em Espanha (séculos XVI e XVII). Leitura do tratado Discursos sobre el arte del dançado (1642), de Juan de Esquivel Navarro. In: XXVII Simpósio Nacional De História, 27., 2013,

Natal. *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História.* Natal: Anpuh, 2013. p. 01-12. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371324471_ARQUIVO_TextocompletoClaraCouto_ANPUHNatal2013.pdf. Acesso em: 28 mar. 2022.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Trad. de Saulo Krieger, São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

FILHO, Mello Moraes. *Os Ciganos No Brasil. Contribuição Ethnographica*. RJ: Granier, B.L, 1886.

LIMA, Edilson Vicente de. O enigma do lundu. Revista Brasileira de Música, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 207-248, 2010. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/29293. Acesso em: 28 mar. 2022.

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha Muriel. Projeto Filomove: filosofias do corpo e danças populares da américa latina 2020. In: AMORIN, Jesus, Thiago Silva de (Org.) *Saberes-fazeres em danças populares organizadores.* Salvador: ANDA Associação Nacional de Pesquisa em Danças, 20210, p. 178-194. Disponível em: http://www.natachalopezgallucci.com Acessado em 06/10/2021.

LOPES, Marise Amorim; QUINT, Ivete Ouriques; GULARTE*, Marisa. Danças Folclóricas da Ilha de Santa Catarina.* Florianópolis: Editora da UFSC, 1990.

LUZ*,* Ângela Ancora da. (Curadoria). Rugendas. Crónicas de um Viajante. *Amostra* 12/1/2019;

CAIXA Cultural São Paulo http://www.caixacultural.com.br/cadastrodownloads1/Rugendas%20-%20O%20Cronista%20Viajante.pdf

MEDEIROS, Ana. *Flamenco Negro*. 25 jul. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vW4vasuvciM. Acesso em: 27 fev. 2022.

MORA, Kiko. El investigador de la ua kiko mora identifica a los protagonistas de las primeras películas de lumière sobre baile flamenco y bolero en la exposición de parís de 1900. 2017. Disponível em: https://web.ua.es/es/actualidad-universitaria/2017/octubre17/23-31/el-investigador-de-la-ua-kiko-mora-identifica-a-los-protagonistas-de-las-primeras-peliculas-de-lumiere-sobre-baile-flamenco-y-bolero-en-la-exposicion-de-paris-de-1900.html. Acesso em: 09 mar. 2022.

NAVARRO, José Luiz, LOZANO, Eulalia Pablo*. El Baile Flamenco: uma aproximação histórica*. Ed. Almuzara, Espanha, 2005.

PERAZA, L. de. História de Sevilla [1530]. ed. de Francisco Morales Padrón, Cap. XII, Sevilla: Asoc. Amigos del Libro Antiguo, 1996, p. 70-71.

ROSABAL, Suzel L. S.; PERAMO, Porfirio Ernesto Galbán; LÓPEZ, Marianela Juana Rabell. La herencia española en la cultura cubana. *Luz: Revista electrónica trimestral de la Universidad de Holguín,* Holguín, v. 15, n. 4, p. 67-79, dez. 2016. Disponível em: https://www.redalyc.org/pdf/5891/589166500008.pdf. Acesso em: 28 mar. 2022.

ROSALES, Miguel A. Documentário *Gurumbé, canciones de tu memoria negra.* Intermedia Prds., Doc. 72 minutos. Espanha. 2016.

SARAIVA, Joana Martins. A Invenção da Habanera no Teatro Musical e o Circuito Transatlântico de Entretenimento no Século XIX o Caso do El Relampago. In: III Seminário Internacional do Tempo Presente. 3., 2017, Florianópolis. Florianópolis: Udesc, 2017. p. 01-16. Disponível em: http://eventos.udesc.br/ocs/index.php/STPII/IIISIHTP/paper/viewFile/634/499. Acesso em: 28 mar. 2022.

CONSULADO Geral da Espanha no Rio de Janeiro. *Músicas na encruzilhada. Do flamenco africano* ao samba cigano. 18 dez. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bgsq0lH1zGM . Acesso em: 22 mar. 2022.

TORRENTE, Álvaro. Así se perreaba en el Siglo de Oro. 2019. Disponível em: https://www.bbc.com/mundo/noticias-50460431. Acesso em: 01 mar. 2022.

ULHÔA, M. T. de; COSTA-LIMA NETO, L.. Cosmoramas, lundus e caxuxas no RJ (1821-1850). *Revista Brasileira de Música, Rio de Janeiro*, v. 28, n. 1, p. 33-62, jun. 2015. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/29217/16371 Acesso em: 22/032022.

A LEI “DIA DO CANDOMBE” EM PORTO ALEGRE, BRASIL

La Lei “Dia del Candombe” en Porto Alegre, Brasil

The Law “Candombe´s Day” in Porto Alegre, Brazil

Washington Gularte

Refletindo sobre a Lei municipal Lei 13.107 de 2022 que inclui o Dia do Candombe, em Porto Alegre (03 de dezembro), de autoria do vereador Márcio Bins Ely e sancionada pelo Prefeito Sebastião Melo, consideramos que uma lei de suma importância, pois significa um reconhecimento público e institucional ao candombe no Brasil, outorgando amparo jurídico a um processo histórico e sócio cultural de longa data na capital gaúcha. Nossa participação neste processo que levou a sanção da lei remete justamente à fundamentação que outorgamos desde nossa pesquisa para compreender o impacto do processo histórico do candombe na região.

Quando lançamos o livro *El Candombe*, em 03 de dezembro de 1991, o primeiro livro editado no Brasil sobre o tema, narramos a evolução histórica da cultura afro-uruguaia. E esse foi o marco que

antecipou esta lei. Na contracapa do citado livro afirmamos: “Talvez no decorrer dos próximos anos, o candombe seja uma nova vertente de re oxigenação musical dentro do *Movimento Nativista Rio-grandense*[72] e na Música Popular Brasileira. A trinta anos desse marco histórico, consideramos a pesquisa e a publicação decisivas para a escolha do dia 03 de dezembro como data da comemoração da Lei *Dia do Candombe* no Calendário Oficial das Datas Comemorativas de Porto Alegre.

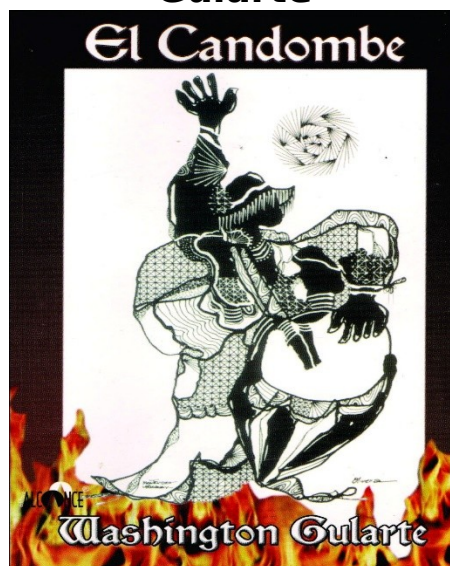
O conhecimento histórico nos revela de donde viemos, onde estamos e nos ajuda a construir um melhor porvir, quer dizer, para onde vamos. Temos conhecimento de que existem práticas de Candombe em Belo horizonte, no Quilombo do Açude, na Serra do Cipó, Minas Gerais, com características litúrgicas.

Figura 72: Washington Gularte

[72] Para este tema sugerimos o livro de Luvizotto, C. K. *As tradições gaúchas e sua racionalização na modernidade tardia.* São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

Fonte: Contracapa do Livro *El candombe*

Em Porto Alegre, temos a referência histórica do candombe da Mãe Rita de Xangô, também com características litúrgicas, na primeira metade do século XIX, nas adjacências da Rua Avaí. Lamentavelmente, carecemos de um registro sonoro desse candombe de outrora.

Figura 73: *El Candombe* (3ra edição) Washington Gularte

Fonte: Capa do livro

Lá por 1858, através do Código de Posturas de Porto Alegre, no artigo 114, existe o registro da proibição explícita do candombe ou batuques e danças de pretos. Quem sabe esse candombe fosse igual ou similar ao candombe afro-uruguaio?...

É de conhecimento popular que o Uruguai e o Rio Grande do Sul têm um passado comum, um forte vínculo histórico, como documenta o tratado de Madri, que troca a cidade Colônia de Sacramento, fundada pelos portugueses em território espanhol, hoje Uruguai, pelos 7 Povos das Missões, fundada pelos jesuítas, espanhóis, em território português, hoje Brasil. Também é importante destacar que o general Netto, quando se exila no Uruguai, junto com ele vão inúmeros lanceiros negros, estabelecendo-se em Tacuarembó. Muitos desses lanceiros negros, brasileiros, tiveram descendentes. Por citar um exemplo, lembremos que Martha Gularte, primeira vedete do candombe afro-uruguaio, era filha da mãe uruguaia e do pai brasileiro. Uma situação semelhando é a de Rosa Luna, um ícone da cultura afro-uruguaia. Por sua

vez, Jorginho Gularte, filho de Martha Gularte, um grande *referente* musical do candombe afro-uruguaio, nasceu em Porto Alegre, assim também como a sua irmã Katy Gularte, vedete do candombe, que fez muito sucesso no carnaval uruguaio.

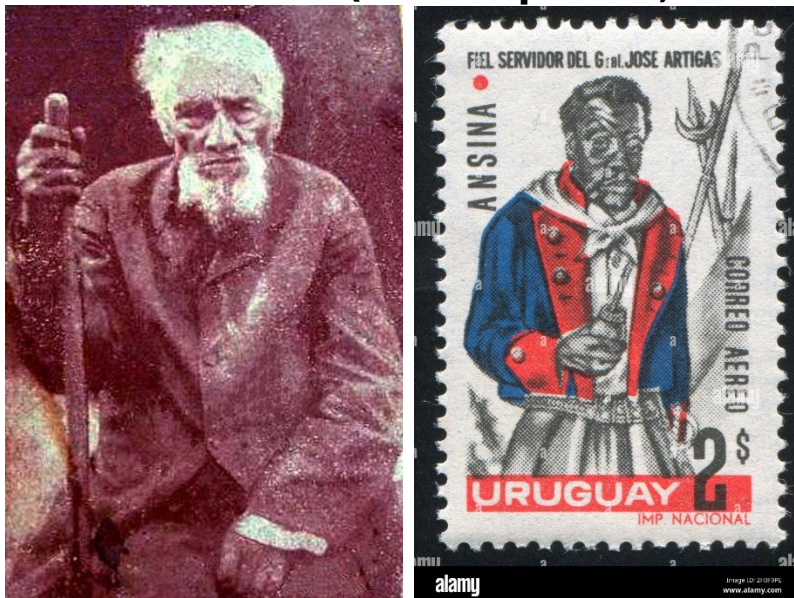
Figura 74: *Abran Cancha*. (Rumba candombe) Washington Gularte (Voz e Violão).
Com a participação de Tom Alancay e Alan Mauro Carrizo (Candombe Refineria Rosario, Argentina)

Fonte: LÓPEZ GALLUCCI, N. *Performance em Rede* (60´).
Pós-Doutorado em Artes, PNPD, Capes, PPGArtes, UFC, 2020.

Cabe salientar a existência do candombe na Argentina, em Buenos Aires e outros pontos do país que estão sendo mapeados e pesquisados na atualidade; em versões realizadas pelas orquestras de tango mais conhecidas, podem ser ouvidas as gravações de Alberto Castillo, um cantor que abordou o candombe, muito carismático e querido. Também a milonga candombeada como fusão contemporânea foi recriada na obra de Juan Carlos

Cáceres, titulada *Tango Negro* assim como por diversas comparsas da atualidade.

Lembremos da existência do candombe em Asunción, Paraguai. Um episódio histórico pode ser destacado; quando o general José Gervasio Artigas (1764-1850) se exilou no Paraguai, foi acompanhado por Ansina (1760-1860), seu fiel escudeiro, liberto por Artigas; junto a ele, também outros libertos da época acompanharam a Artigas, no seu exilio em 1820, levando o candombe, denominado no Paraguai (e em diversas províncias do litoral argentino) de *Kambá Kua.*

Figura 75: Imagem atribuía a Joaquín "Anzina" Lenzina aos 10 anos e Selo de Ansina, Retrato de Medardo Latorre (Selo impresso, 1967?)

Fontes: Fotografia http://jovenesrevisionistas.org/joaquin-lenzina-un-

artiguista-leal-de-raza-afro/ e
Selo de Anzina https://www.alamy.es/uruguay-alrededor-de-1967-sello-impreso-por-uruguay-muestra-ansina-retrato-de-medardo-latorre-alrededor-de-1967-image449643446.html

Sem dúvida alguma, é no Uruguai onde o candombe teve uma maior transcendência socializadora e pública, sendo considerado o candombe afro-uruguaio, umas das maiores expressões artístico-culturais do povo oriental. Em 2009, o governo uruguaio entrou com um pedido perante a UNESCO, e passou a ser reconhecido Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade.

Atualmente há uma nova geração de porto alegrenses praticando candombe, grupos como Tambor Tambora e Candombe Porto Alegre trabalham na construção de uma comparsa de candombe, já com uma “cuerda” considerável de tambores, que dia a dia cresce mais e mais, desde 2019. Seguindo às três escolas mães do candombe afro-uruguaio: *Cuareim, Ansina e Cordón*, a nova geração de porto-alegrenses se reencontra com as raízes ancestrais do candombe, na busca de um mundo mais integrado e humanitário. Tal vez com forte tendência a adotar o toque característico de

Cuareim que, pelo que tenho observado, identifica mais aos porto-alegrenses. Assi, cabe destacar, que o candombe é um ritmo que faz parte dos festivais rio-grandenses, por essa razão é integrado à cultura do Rio Grande do Sul.

Para finalizar esta brevíssima resenha, destacamos que a Lei Dia do Candombe (03 de Dezembro), vem coroar esse processo histórico destacando uma fase mais recente da nossa pesquisa, com 41 anos de atividades documentadas, tanto do ponto de vista literário, quanto discográfico, através de palestras, shows, etc. Esse reconhecimento institucional municipal, com certeza, será frutífero no decorrer dos próximos anos que esperamos tenha uma transcendência internacional. Agradecemos às autoridades municipais na figura do Vereador Márcio Bins Ely, sensível apoiador de nossas intenções e anseios candombeiros na busca de um melhor porvir, de uma Porto Alegre com maior diversidade cultural e de um sentimento de pluralidade. Arriba o candombe!.. e que em 2022, a capital gaúcha faça crepitar a fogueira candombeira formando

labaredas de integração cultural.

Referências

ASSUNÇAO, Fernando. *Orígenes de los bailes tradicionales del Uruguay*. Montevideo: Talleres Gráficos de la impresora Rex S.A., 1968.

AYESTARAN, Lauro. *La música en el Uruguay*. Montevideo: Servicio oficial de difusión radioeléctrica, 1953.

AYESTARAN, Flor de María Rodríguez y Alejandro. *El tamboril y la comparsa*. Montevideo: Arca Editorial SRL, 1990.

CARAMBULA, Rubén. *Pregones del Montevideo colonial*. Montevideo: Mosca HNos S.A., 1968.

GULARTE, W. *El candombe*. Porto Alegre: 2004.

GULARTE, W. *Abran cancha (Rumba Candombe)*. In: LÓPEZ GALLUCCI, N. *Performance em Rede* (60 ´). Pós-Doutorado em Artes, PNPD, Capes, PPGArtes, UFC, 2020.

TURONE Gabriel O. *Joaquin Lenzina, Un Artiguista Leal De Raza Afro*. Disponível em http://jovenesrevisionistas.org/joaquin-lenzina-un-artiguista-leal-de-raza-afro/ Acessado em 01/02/2022.

SERRANO, Fernando D. *Música en el Uruguay. Folclore*. Montevideo: Monteverde & Cia.

SEGUNDA PARTE

GRUPO DE PESQUISA FILOMOVE. METODOLOGIAS COLABORATIVAS DE PESQUISA-AÇÃO ENRTE A FILOSOFIA

EM CAMPO E AS ARTES AFROLATINOAMERICANAS

TRANSMISIÓN TRANSNACIONAL DEL CANDOMBE URUGUAYO EN LA UNIVERSIDAD BRASILEÑA Y ARGENTINA

Transmissão transnacional do candombe uruguaio na universidade brasileira e argentina

Transnational transmission of Uruguayan candombe at the Brazilian and Argentinian university

Carlos Enrique Öesch
Natacha Muriel López Gallucci
Suelen Turibio Lopes

"Candombe" en Kikongo significa "lo nuestro"

Natacha M. López Gallucci: En nuestro encuentro de hoy estaremos desarrollando un trabajo colaborativo junto a Carlos Enrique Öesch (docente y percusionista uruguayo residente en Mendoza, Argentina) y Suelen Turibio Lopes (percusionista brasileña residente en Campinas, Brasil), con quienes reflexionaremos sobre la transmisión de los candombes, sus valores culturales y las experiencias que hemos compartido como músicos migrantes, docentes y performers latinoamericanos en el ámbito de las universidades brasileñas y

argentinas.

Figuras 76: Suelen Turibio Lopes y Carlos Enrique Öesch

Fuente: Imágenes de archivo de los profesores

Natacha M. López Gallucci: ¿Cuál es tu trayectoria Carlos en el ámbito del candombe? ¿Y cómo es tu vida como músico uruguayo educador en la Argentina?

Carlos E. Öesch: Soy músico uruguayo nacido en Nueva Grecia, que es una colonia suiza del Departamento de Colonia, a unos 120 km. aproximadamente de la cuna del candombe en Montevideo. Si bien no pertenezco al epicentro geográfico, como uruguayo, estuve muy empapado con el candombe, temas afines como en contacto directo con él. Eso me ha permitido de forma poco

académica ir interiorizándome en el tema del candombe, siempre a través de la transmisión oral, de los mayores que te van pasando el conocimiento y la información.

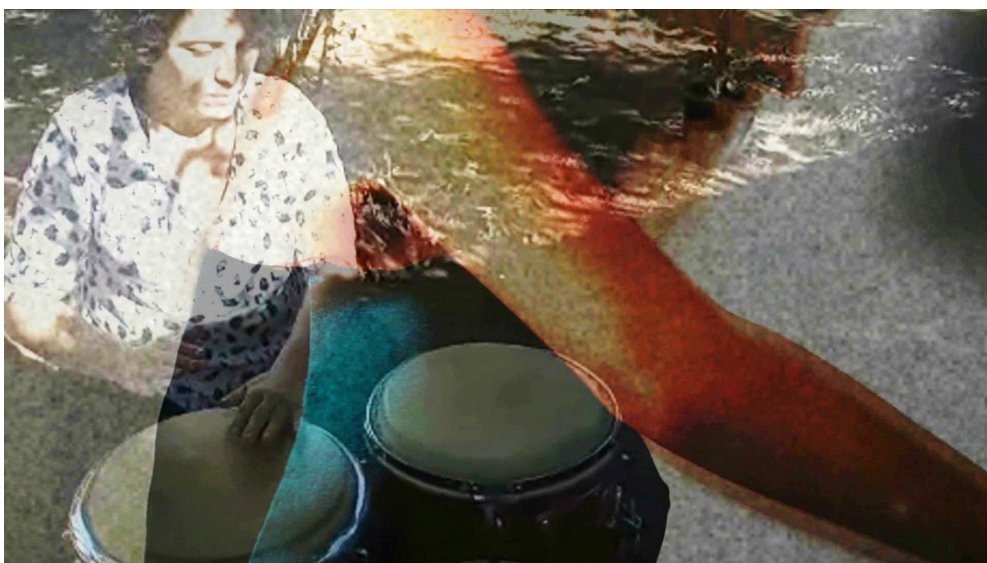
A partir del año 1992 me instalé en Mendoza y en el 2006 comienzo a trabajar como docente, en la Licenciatura en Música Popular en la Universidad Nacional de Cuyo; dando clases de candombe, entre otras cosas. En mi cátedra trabajamos con ritmos musicales de países limítrofes: Chile, Uruguay, Brasil, Bolivia, Paraguay y también Perú que, si bien no es un país limítrofe, se encuentra muy emparentado musicalmente, ya que gran parte del folclore argentino tiene mucha influencia de la música afroperuana. Le cedo la palabra a Suelen para que se presente.

Suelen Turibio Lopes: Mi carrera comenzó hace muy poco. Empecé en 2012 en la UNICAMP, que me proporcionó un intercambio para estudiar en Mendoza y allí conocí al profesor Quique. Con él tuve clases de muchos ritmos de América Latina y también de música brasileña. A través de ese contacto me apasioné por el candombe, por la

música peruana y argentina. Después tuve el placer de volver a Brasil y trabajar con la profesora Natacha M. López Gallucci, en Campinas y participar del proyecto itinerante *Del candombe al tango*.

Volví a Argentina para dar clases de música afro brasilera y continuo con los estudios e investigaciones en la música popular afrolatina. Abrí un poco el horizonte, después de ese contacto con Quique y otros profesores en la Universidad Nacional de Cuyo en Mendoza.

Natacha M. López Gallucci: Muy bien. Habiendo realizado las presentaciones ahora quisiera que nos cuentes Quique, un poco más sobre tu trayectoria y sobre la transmisión del candombe que realizas en la Universidad Nacional de Cuyo.

Figura 77: Improvisación Suelen Turibio Lopes e Natacha Muriel López Gallucci

Fuente: Montaje del ensayo fílmico *Performance en Red* (LÓPEZ GALLUCCI Brasil/Argentina, 2020).

Carlos E. Öesch: Es una tarea hermosa y, a la vez difícil, traer el candombe desde el mar a estas tierras andinas. Si bien no me adjudico eso, pero sí, he colaborado con la difusión del candombe en Mendoza y sobre todo a nivel universitario. Esa tarea de extraer algo tan puro, y de alguna manera, traducirlo al ámbito universitario y académico, tratando de mantener el espíritu de esa música, más allá de sacarla de su lugar de origen, traerla e integrarla. No es lo mismo estar tocando candombe a dos cuadras del río o del mar que, en pleno invierno con la cordillera nevada, y sobre todo donde la gente es tan distinta en su vida cotidiana,

en su manera de ser.

Natacha M. López Gallucci: ¿Cómo emerge el candombe en Uruguay?

Carlos E. Öesch: En el siglo XVII y XVIII los esclavizados negros que llegaban a Uruguay lo hacían por Brasil, provenientes del Congo, Senegal etc.; hasta 1791 que la corona española declara a Montevideo como único puerto de descarga de esclavos en América del Sur. En 1800, 1/3 de la población uruguaya era negra, y al no tener grandes plantaciones, los esclavizados realizaban mayoritariamente labores domésticas. Esas comunidades urbanas denominadas *naciones* dan surgimiento a los candombes.

Natacha M. López Gallucci: ¿Cuándo iniciaste tu carrera académica había grupos de tambores o de candombe en Mendoza?

Carlos E. Öesch: Sí. Había grupos de tambores, pero de otras características; había murgas tipo porteñas con bombos platillos, redoblantes, zurdos, instrumentación y ritmos característicos de la murga porteña, que no tienen relación con el candombe o tal vez sí tenga parentesco. Actualmente una la

murga porteña no usa ningún elemento musical del candombe.

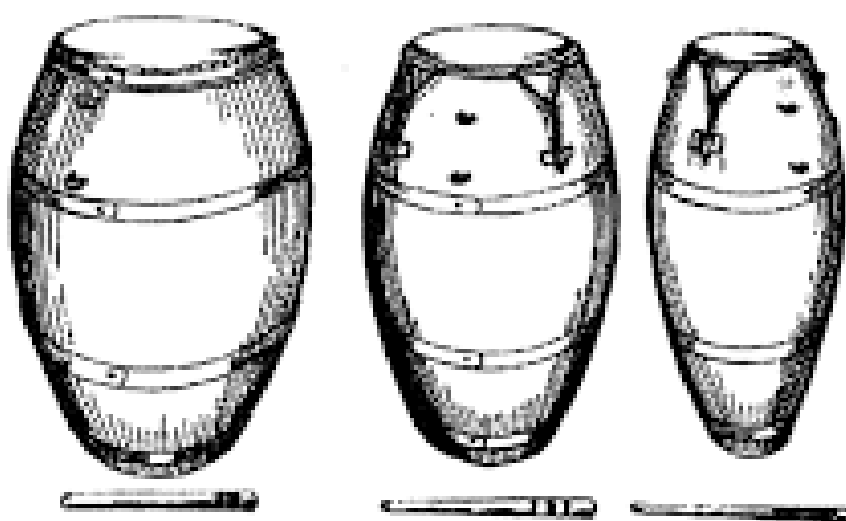
Natacha M. López Gallucci: ¿Podrías mencionar algunas diferencias puntuales entre la murga porteña y el candombe?

Carlos E. Öesch: Si hablamos de lo que sucedía en Mendoza, recuerdo que los grupos de tambores que estaban acá, por ejemplo, podían llegar a utilizar el bombo platillo, y esos bombos grandes de 20 pulgadas con un platillo encima, que se tocan de costado. Entonces el percusionista va llevando con su mano en el parche y a su vez complementa con el platillo. El bombo platillo es el instrumento característico de la murga porteña, en la que generalmente se toca mucho “a tierra” [acentuando en la caminata de la murga el tiempo fuerte de la música]. En cambio, el candombe hace énfasis en la síncopa [tiempo de aire, en la clave 3 2]. En el candombe llevamos el pulso, pero podríamos decir que todos los golpes fuertes están fuera de ese pulso; ninguno de los golpes fuertes protagónicos está en la tierra y eso lo diferencia de la murga

porteña.

Natacha M. López Gallucci: Pensando un poco en la didáctica de la enseñanza: ¿cómo transmitís e integras el candombe uruguayo en la universidad argentina? ¿Cuáles son las células rítmicas básicas que les vas pasando a tus alumnos de música en el nivel iniciante?

Carlos E. Öesch: Generalmente, cuando empezamos a trabajar el candombe, comenzamos enseñando la diferencia entre los tres tambores (piano, repique y chico) que componen en la actualidad la “cuerda” (grupo de tambores con sus diferentes tamaños), que al conjugarse hacen sonar el candombe uruguayo.

Figura 78: Tambor Piano, Repique e Chico

Fuente: Aquivo da Autora

Antiguamente se utilizaba el tambor bombo, que era un poco más grande que el piano y que por su dificultad en el traslado, las comparsas ya no lo usan en sus desfiles.

El tambor piano tiene entre unas 16 a 18 pulgadas de diámetro, el tambor repique tiene aproximadamente 12 pulgadas y el tambor chico, oscila entre 8 y 10 pulgadas. Todos de la misma construcción, manteniendo la misma forma. Lo único que va cambiando es el diámetro, pero no la altura del tambor. Actualmente, muchos tambores usan un sistema similar al de una conga donde la tensión está dada por un sistema mecánico.

Retomando la cuestión didáctica, lo que enseño primero son las células rítmicas asociadas a cada uno de los tambores. Luego armamos un esquema básico desde el tambor piano; considerando que es el tambor piano el que le da cierta característica a cada grupo tradicional en Uruguay como subgénero del candombe. Enseguida estudiamos el tambor chico que, junto con el tambor piano, llevan el esqueleto, la base rítmica.

El tambor chico tiene un ostinato, una célula repetitiva que podríamos decir es acéfala, son cuatro semicorcheas después de un silencio que está en el lugar del tiempo de tierra. Finalmente, enseño el tambor repique de timbre medio que es el encargado de la improvisación. Después de todo ese proceso didáctico los estudiantes pueden iniciar el diálogo que llamamos candombe.

Natacha M. López Gallucci: Suelen, ¿cómo fue ese acercamiento a estas células rítmicas? ¿qué dificultades tuviste y cómo se fueron resolviendo esas diferencias rítmicas y culturales?

Suelen Turibio Lopes: Como mostró el profesor

Quique, el primer contacto con los instrumentos, de hecho, fue un ítem esencial para mí. El me enseñó todo lo referente al candombe. Me hace feliz encontrar en otras culturas concepciones rítmicas similares a las de Brasil. Esa formación de grave, mediano y agudo con relación a timbres también es muy característico de los ritmos de Brasil. La clave es el punto que podemos decir de similitud entre los ritmos brasileño, argentinos y uruguayos. A pesar de no ser idénticos tienen la misma raíz afro, entonces ese punto fue favorable. En los ritmos afrobrasileños sucede lo mismo: la mayor parte se encuentran en algunos momentos y se distancian en otros de la clave. Aunque también hay en Brasil distintas claves. Creo que adaptar el swing peculiar de cada ritmo es un desafío para cualquier percusionista que quiera aproximarse un poquito a como es tocar un candombe, una chacarera, pero con el swing y las características de cada ritmo y que suene fluido.

Natacha M. López Gallucci: ¿Por qué el candombe parece ser un bloque sonoro uniforme, pero lo compone una gran variedad de formatos,

diferentes entradas, swings, pausas y silencio?, ¿cuáles serían las diferencias con los ritmos de Brasil?

Carlos E. Öesch: Hay diversos toques en común en el candombe que podríamos decir que son utilizados por los diversos estilos. Se destacan tres estilos en Montevideo que son el estilo Sur, el Cuareim, Palermo o Ansina y Cordón. Igualmente, hay toques de los tambores comunes a todos los barrios, y son los que comenzamos viendo en las clases de la universidad. Después que tenemos esos toques comunes asimilados, empezamos a hilar un poco más fino.

Figura 79: Adaptación o reducción del candombe de tres tamboras a dos tumbadoras

Fuente: Ejemplos de candombe con tumbadoras.

Obviando muchos detalles más sutiles, podríamos decir que por el tambor piano podemos identificar cada estilo del candombe. El estilo Cuareim, si bien a veces sube el ritmo, es un ritmo más acompasado, los repiques no son tan subdivididos. En otros lugares encontramos que las improvisaciones tienen otra característica más "rulada".

Natacha M. López Gallucci: Para quien no sepa de percusión, ¿qué significa el concepto de "rulado"?

Carlos E. Öesch: Como decía, hay estilos de repique que son más articulados y el rulo es una subdivisión mayor del ritmo, intercalando mano y palo, entonces se empieza a plasmar el gusto de cada percusionista y el sello de cada intérprete. Cuando no estamos tocando un estilo determinado, por ejemplo, cuando trabajamos con el candombe canción, no estamos tocando en una comparsa con un grupo de 30 u 80 tambores, trabajamos de otra manera, a la hora de poner los tambores al servicio de una canción. Entonces a veces se permite

fusionar estilos.

Natacha M. López Gallucci: No es fácil poder integrar la base, que a veces está implícita, porque ya no la tocás más, e ir trabajando con los distintos estilos de repique, de improvisación teniendo bien asentada la base de la clave en tu memoria corporal.

¿Como se adapta el candombe de raíz a composiciones contemporáneas o al candombe canción?

Carlos E. Öesch: A la hora de arreglar a veces se hace una reducción o sea el sonido de los tres tambores a 2 tumbadoras.

Natacha M. López Gallucci: Y, en Brasil Suelen ¿se hace de esa forma con el Maracatú, o siempre tenés que estar volviendo a tocar la base?

Suelen Turibio Lopes: ¡Muy buena pregunta! Con Quique trabajamos juntos la cuestión de la identificación de “preguntas y respuestas rítmicas” que hay en el tambor piano del candombe y los relacionamos con los graves del Maracatú. Como ese juego de síncopa funcionando en los distintos ritmos que, de la misma manera, están asociados a

una clave, pero con la posibilidad de improvisar dentro de una forma.

Acá en Brasil sucede que, cuando tocamos en la calle, la forma es un poco más rígida, no se puede improvisar, no se puede tocar de dos maneras distintas en un mismo grupo de Maracatú. En el Maractatú Nación, original de Pernambuco, en Recife, se toca de manera unificada; aunque en diferentes barrios hay siempre estilos diversos como en el candombe.

Natacha M. López Gallucci: ¿Entre los músicos populares y los estudiantes de la universidad, hay técnicas diferentes en la ejecución de los instrumentos de percusión?

Figura 80: *O Sertão é dentro da gente*. Dir. Suelen Turibio Lopes

Fuente: Archivo de Suelen T. Lopes

Carlos E. Öesch: Sí. Retomando la cuestión de la ejecución y la didáctica, el agarre del "palo" (baqueta) en la música popular, sobre todo en mano izquierda, es similar a la forma tradicional, aunque se diferencia de la técnica de un baterista de jazz. En la universidad utilizamos la parte académica para transmitir lo popular, a la hora de la lectoescritura, por ejemplo, o del análisis formal, pero después la ejecución tratamos de que sea lo más fiel a la sonoridad popular. Entonces, tal vez encontrás cosas que en el ámbito académico son impensables, pero es la manera en que se toca "originalmente".

Suelen Turibio Lopes: Sí. Es muy buena tu observación Natacha. Sucede que la postura del tambor que es colgado, con una mano se realiza el golpe con fuerza y con la otra se marcan los tiempos, más suave. Eso, sucede en algunos grupos o Naciones de Maracatú. De hecho, hay diferenciación del tamaño de las baquetas, hay una baqueta con una parte superior bien gruesa para tocar más fuerte y otra que es un palito más fino; y

hay otras naciones en que se utilizan dos baquetas gruesas para tocar con fuerza.

En la calle, el candombe también precisa de volumen que es efecto de la fuerza que uno imprime en el toque del instrumento. En otros ámbitos populares como el escenario o grabando en estudio, se pueden trabajar otras alturas e intensidades.

Natacha M. López Gallucci: Muy interesante conocer esa transmisión de lo popular dentro de la universidad. Me gustaría que cuenten un poco más sobre estas relaciones entre Argentina, Uruguay, Brasil y Perú.

Figura 81: Tambor Piano estilo Cordón

Fuente: Carlos E. Öesch

Carlos E. Öesch: Creo que cuando empezamos a ahondar en la música encontramos muchas similitudes, por ejemplo, en los acentos de la alfaia.

Los ritmos conviven perfectamente con los acentos del candombe, y hay muchas similitudes entre la murga uruguaya, el baião y los ritmos de zabumba. También hay un diálogo con la chacarera argentina, la zamacueca, el malambo y el festejo. Si bien cada ritmo, cada estilo y género musical tiene su condimento característico podemos notar que hay una raíz en común. Obviamente no voy a tocar los mismos "jeites" característicos en una chacarera que, en una zamacueca, pero la célula básica es la misma. Es el corazón "un, dos, tres" que vamos a encontrar en la zamba, la cueca, en un malambo, en un bailecito, en un montón de ritmos del folclore argentino que claramente tienen una misma raíz.

Natacha M. López Gallucci: Un detalle interesante de la cultura andina que comparten Chile, Argentina, Bolivia y Perú. Me gustaría si pudieras mostrar esos instrumentos de percusión que tenés en tu set y que tienen que ver con las relaciones entre el afrodescendiente, el indio argentino y el indio transandino.

Figura 82: *Chacarera de las Piedras*. Espectáculo *O Sertão é dentro da gente*. Dir. Suelen Turibio Lopes

Fuente: Archivo de Suelen T. Lopes

Carlos E. Öesch: Hay muchos instrumentos característicos que, si bien son únicos, tienen una tímbrica o unas frecuencias similares. Tal vez cumplen una misma función, pero al ser instrumentos creados con elementos del lugar, tienen su sonoridad particular. En la música del norte argentino y en Bolivia se utilizan mucho las pezuñas de cabra. Lo vas a encontrar en las cuecas y en los guainos. Los cascabeles se utilizan en la Saya y tienen un sonido particular. Semillas que se utilizan mucho en Ecuador y em los caxixis en Brasil. Tenemos también instrumentos de origen africano hechos con rodajas de calabaza o con hueso. Encontramos un abanico enorme de posibilidades de instrumentos creados con

elementos típicos de cada lugar.

Natacha M. López Gallucci: ¿Ha cambiado el papel de las mujeres en el candombe?

Carlos E. Öesch: Uno de los cambios que vinieron para quedarse son las mujeres tocando tambores. Antiguamente las mujeres ocupaban un lugar pensado como “natural” en el baile, eran las grandes *vedettes* como Rosa Luna, Marta Gularte, y la canción como Lágrima Ríos y Chabela Ramírez. Recién en 2005 surge una agrupación integralmente femenina llamada *La melaza.* Una comparsa fantástica en que los tambores son tocados por mujeres.

Natacha M. López Gallucci: ¿Como contribuyó Suelen este intercambio Brasil Argentina en tu carrera, en tu percepción como percusionista y tus composiciones, entre lo popular y lo académico?

Figura 83: Laguna encantada. Quilombo Palmares, Serra da Barriga, Alagoas.

Fonte: Fotografía Lucas de Camargo Magalhães

Suelen Turibio Lopes: Pienso que contribuye porque nos permite colocar en valor la sabiduría de los pueblos latinoamericanos. Un ejemplo es el Samba de Coco que tiene en sus raíces tanto lo afro como lo indígena. Los pueblos originarios acá en Brasil tienen mucha importancia en la producción de los ritmos, pero la academia los deja un poco al margen. Principalmente en la región nordeste de Brasil hay muchas diferencias entre los Sambas de Coco en cada Estado: el Coco de Alagoas es muy distinto del Coco de Pernambuco. Según las investigaciones realizadas, todo surgió en el ámbito

de los Quilombos en una región que se llama Quilombo dos Palmares (Alagoas).

Figura 84: Mirante. Quilombo Palmares. Serra da Barriga, Alagoas.

Fuente: Fotografía Lucas de Camargo Magalhães

Antiguamente no había división por Estados o Provincias, era toda una región de refugio de

negros y negras esclavizadas y también de pueblos originarios que habían huido de la esclavitud. Es importante traer todo ese conocimiento al ámbito académico, no solo de manera individual sino también de forma colectiva; es importante tener registrado todo eso, es importante reconocer la riqueza y la sabiduría de esos pueblos que todavía siguen marginalizados y que están en nuestra formación social y colectiva. Poner esa sabiduría popular en pie de igualdad de importancia en relación con las riquezas musicales tradicionales impartidas en la academia.

La importancia entonces de tener ahora un docente como Quique que es un artista, un percusionista fenomenal en la Universidad Nacional de Cuyo, es traer para nosotros alumnas y alumnos la oportunidad de reflexionar sobre cuestiones teóricas de los ritmos y también traer la práctica, la ejecución del sonido, no de forma rígida o acabada, sino siempre ampliando el horizonte, pudiendo fusionar con libertad, pero con mucho respeto, porque la música está viva y no es propiedad de nadie. Las manifestaciones, sí tienen sus

características peculiares y regionales, pero creo que es importante traer eso para la academia porque ésta es también parte de la sociedad y además puede ampliar la visión de mundo.

Si no hubiese tenido a través de la UNICAMP la oportunidad de hacer un intercambio en Mendoza, tal vez no hubiese conocido a un uruguayo que da clases de ritmos de toda Latinoamérica (risas)… que le dio clases a una brasilera que sólo tenía la visión de tocar en la calle de manera muy erudita, con sus técnicas bien estudiadas del uso de las baquetas. La universidad trae un conocimiento erudito muy consolidado, pero yo pregunto: ¿por qué no consolidar también y transmitir con respeto los candombes o las maneras de tocar maracatú que son populares de raíz negra e indígena?

Natacha M. López Gallucci: La puesta en valor es importante y contribuye enérgicamente al respeto que se constituye y se practica en cada momento. Desde el proyecto *Del candombe al tango* intentamos contribuir para la incorporación de escuchas musicales y técnicas corporales que

propicien la práctica del respeto y la lucha contra el racismo. Suelen ha contribuido mucho con el proyecto porque creo que los que participamos estamos en ese lugar liminar de concepción de las artes de América Latina, entre lo académico y lo popular,

Carlos E. Öesch: Me encantaron ambas apreciaciones y creo que sea importantísimo que ambas partes se pongan al servicio una de la otra, la música popular con su transmisión vía oral y lo académico permitiendo en su red racional y escrita, ambas en una transmisión democrática. En muchos casos, para los puristas del folclore de la región, “meter” el candombe u otro ritmo en este ámbito sería un sacrilegio. O, tal vez, para un músico académico, tocar capoeira o tango sería un sacrificio. Para mí el ámbito académico es importantísimo para poder transmitir el candombe, me parece una herramienta increíble. Todo el aparato académico de la escritura está haciendo circular el candombe por ahí. Tenemos la posibilidad de estudiar una música folclórica de nuestra raíz innegable, porque eso es lo que somos como

latinoamericanos, y las estudiamos con esas herramientas; aunque estemos en un ámbito universitario, es bueno trabajar desde la transmisión oral. Se pueden trabajar estas músicas como lo han hecho convidados, maestros que no leen música y nos pasan el toque para que lo observemos y escuchemos y nos dicen: -"¡No!, así no, ¡toca de nuevo! es así!"-.

Suelen Turibio Lopes: El ámbito académico tiene herramientas que permite viabilizar mucha información. Pero lo fundamental es el respeto. Siento que Quique y Natacha son muy generosos cada uno desde su área, la filosofía, la danza, el canto, la percusión. Agradezco de corazón esta invitación como siempre, porque siento que, de distintas formas borramos algunas fronteras en el proyecto *Del Candombe al tango* en Brasil y con Quique en la UNCUYO en Argentina. Agradezco tener esa libertad de hablar y de tocar, así como de compartir conocimientos que además atraviesan y sobrepasan el ámbito académico y pasa por nuestras vidas como artistas. Creo que este puente se torna cada vez más fuerte y para mí son

ejemplos de didáctica e investigación.

Carlos E. Öesch: También quiero agradecer por el espacio que ha sido un placer vivenciarlo con ambas y espero que este pequeño granito de arena colabore. Como despedida quisiera hablar sobre la búsqueda del desprejuicio; deseo que esté en ambas partes: del ámbito académico y de los folcloristas. Creo que podemos convivir y hacer crecer la música si borramos los prejuicios, así como Suelen mencionaba la posibilidad de borrar fronteras. Muchas gracias por el espacio y por cómo fue abordada la charla porque me hicieron sentir muy cómodo, gracias.

Referencias

ABDAL, Pablo. Entremedios. Ritmo y baile. TV Nacional Uruguay. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=vAeT1IdbgFc.

ASOCIACIÓN MISIBAMBA. El candombe afroporteño: revisando la historia oficial. Conferencia ofrecida

por los integrantes de la Asociación Misibamba. Comunidad Afroargentina de Buenos Aires, Instituto Superior del Profesorado de Música Carlos Guastavino, Rosario, 2019.

AYESTARAN, Lauro. La música negra. In: AYESTARAN, Lauro. La música en el Uruguay. Montevideo, 1953.

BHABHA, H. El lugar de la cultura. Buenos Aires: Manantial, 2002.

GUILLEN, A.; KRIEG, A.; LAMBERTI, V.; LUQUET, M. Candombe Porteño. Raíces de la historia argentina. Disponible en: https://youtu.be/MvLlFKjXso0.

KREIMER Roxana Los negros y su música en Buenos Aires, parte 1, (programa TV 1989) Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=p2Khs3SEuxI.

LAMADRID, M. Elena. Candombe argentino, afroargentino en su variedad porteña. Disponible en: https://youtu.be/JlxVh8umiis.

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha. Del candombe al tango: transmisión, performance y resistencia en América Latina In: Anais Completos da ABRACE, v. 20, n. 1, Campinas, 2019. Disponible en: https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4579 ISSN 2176-9516.

SERAFIN, Federico; SPAZIUK, Chango. DOC Pequeños Universos... El Candombe Uruguay. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=3Bbuh63Pf2I

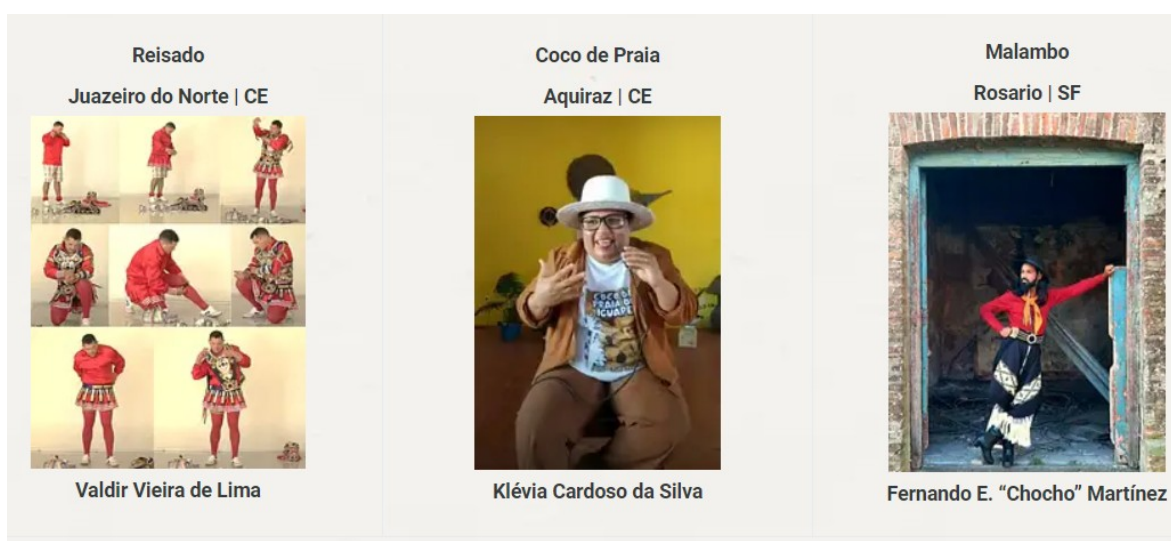
PROJETO COREISAMBO (COCO, REISADO E MALAMBO)

Proyecto Coreisambo (Coco, Reisado y Malambo)

Coreisambo Project (Coco, Reisado and Malambo)

**Alessandra Gutierrez Gomes, Annalies Barbosa Borges,
Camile Leal de Medeiros, Danielle de Oliveira Cardoso Joia, Francisco Harley de Oliveira Almeida, Jéssica Malheiros e Silva, Jocianny Caetano, Luís Carlos C. Souza, Rogéria Viturino da Silva, Sheryda Lopes Borges, Waldirio Oliveira Castro.
Docente: Profa. Dra. Natacha M. López Gallucci**

O projeto *Coreisambo* (Coco, Reisado e Malambo) iniciou-se em 2021 sob a coordenação da Profa. Dra. Natacha M. López Gallucci e foi desenvolvido junto a discentes da Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará (PPGArtes, ICA, UFC) situada em Fortaleza.

Figura 85: Mestres recebidos em 2021 no Projeto *Coreisambo*

Fonte: Projeto Coreisambo. Pesquisa. In: www.natachalopezgallucci.com

O material registrado consolidou um arquivo audiovisual composto de imersões em sapateado com mestres e representantes da cultura popular, que derivaram em processos de criação e improvisos filmados e realizados pelos estudantes-artistas de Pós-Graduação; o projeto foi retomado em 2022, quando finalizou o isolamento social, pelos estudantes da disciplina *Cultura e Tecnologia* da Licenciatura em Filosofia da Universidade Federal de Alagoas, em Maceió.

Figura 86: Malambo. Imersão.

Fonte: Projeto *Coreisambo* (Coco, Reisado e Malambo).

A metodologia de Pesquisa-Ação foi desenvolvida sob protocolos criados pelo *Grupo FiloMove. Filosofias artes e estéticas da América Latina*, orientando ações que destacam as relações entre os três sapateados de origem afro-indígena. Nesta serie de diálogos trazemos aspectos da imersão cultural em que experimentamos os 3 ritmos suscitando pesquisa histórica, filosófica, coreológicas e audiovisual na tentativa de reativar as filosofias do corpo do Coco, do Reisado e do Malambo, procuramos comconhecer seus valores culturais e técnicas corporais para, em seguida, produzir releituras gestuais e improvisos em sapateados assumindo o campo criativo como parte

de um processo de pesquisa experimental em filosofia e artes. O projeto *Coreisambo* recebeu a Klévia Cardoso da Silva, atual presidenta do Coco de Praia do Iguape, Aquiraz, CE; a Fernando E. Martínez, mestre e investigador de sapateado de Malambo argentino e a Valdir Vieira de Lima, diretor do Reisado Arcanjo Gabriel, de Juazeiro do Norte; o projeto audiovisual, posteriormente, somou coco alagoano.

VALDIR VIEIRA DE LIMA: O REISADO NO CARIRI

Valdir Vieira de Lima: El reisado en el Cariri

Valdir Vieira de Lima: Reisado in Cariri

Sheryda Lopes Borges: Obrigada Valdir por estar hoje conosco. Gostaria que me conte seus inícios no reisado.

Valdir Vieira de Lima: Comecei no reisado no ano de 1999 para 2000, como brincante, chegando a passar 7, 8 anos sempre diretamente ligado ao aprendizado, aos costumes, aos mestres, inclusive ao meu mestre, Mestre Antônio. E, em 2008, montei o primeiro grupo de reisado, onde eu passei a

responder como mestre

Figura 87: Rogéria em improvisação vocal sobre Reisado

Fonte: Projeto *Coreisambo* (Coco, Reisado e Malambo).

. Quando saí do antigo, já era contramestre, e comecei a responder como mestre do Reisado de São Miguel, passando assim 1 ano com esse reisado e, em seguida, formando mais um outro que era o Guerreiro Nossa Senhora Aparecida. Tanto o Reisado São Miguel quanto o Guerreiro Nossa Senhora Aparecida são dois grupos que ainda estão na ativa, porém estão sob coordenação de mais dois mestres, que também tiveram a sua patente no período em que eu estava.

Annalies Barbosa Borges: Que dificuldades enfrentou com seu Grupo nesse caminho?

Valdir Vieira de Lima: A gente sabe que é muito difícil se levar o trabalho e se locomover, estar em outra cidade, em outros lugares, com um grupo de 25, 30 pessoas. Isso é muito difícil, porém o *Reisando* tem essa missão de estar levando a nossa história, de estar levando a nossa brincadeira, de estar levando a nossa cultura de raiz aqui do Cariri com um grupo menor para outros lugares. E, fora isso, tem também a banda Só na Macambira, que é um grupo também de que eu já fiz parte, porém não agora, por conta dos trabalhos e estudos, eu tive que me afastar um pouco. Mas tem também a Só na Macambira, que é uma banda que eu também já fiz parte dela.

Figura 88: Luís Ginoda Experimentação com Boi sobre tema musical de Reisado.

Fonte: Projeto *Coreisambo* (Coco, Reisado e Malambo).

Jéssica Malheiros e Silva: Conte-nos um pouco a história do reisado no Cariri?

Valdir Vieira de Lima: Com relação à história do reisado, há muitos anos via-se brincadeira simplesmente como uma coisa muito voltada para o canto e musicalmente para a melodia, a voz e a entoação. A questão do dançar não era destacada. Na atualidade a dança tomou força.

Figura 89: Cida Improvisação sobre ritmo do Coco

Fonte: Projeto *Coreisambo* (Coco, Reisado e Malambo).

Danielle de Oliveira: Poderia nos esclarecer como se organiza o corpo e a expressão corporal em relação a música no reisado? Você canta, você tem uma composição, você fala algo que é de vivência do mestre, que é de vivência da comunidade e do que nós passamos. Então eu questiono, por que não mostrar isso também com o corpo? Então, há alguns anos, quando eu comecei a assumir como mestre, passei a ver a brincadeira de uma maneira

diferente. A observar tudo na dança, que está composta por quatro ritmos: marcha, valsa ou tombo, xote e baião. Por mais que esses nomes estejam associados a ritmos conhecidos, dentro da brincadeira do reisado se dançam com movimentos específicos.

Cardoso Joia: No período de pandemia, que estratégias utilizaram para não ficar sem reisado?

Figura 90: Tatiana Tavares. Dança das Fitinhas. Performance sobre elementos do Reisado.

Fonte: Projeto *Coreisambo* (Coco, Reisado e Malambo).

Valdir Vieira de Lima: Neste período de

pandemia, como a gente ficou muito limitado, tivemos vários trabalhos, porém muitos foram remotos. Nós tivemos muitas dificuldades, e enquanto mestre, mesmo eu sendo um mestre mais novo entre os demais, por mais conhecimento que tivesse, tive muita dificuldade nesse encaixe do nosso reisado nos formatos remotos. A gente nos últimos tempos vê a brincadeira, a cultura popular, as músicas, as danças adequadas ao palco, naquela política de sempre ter aqueles 15 minutos, 25 minutos, meia hora. Quando, na realidade, uma brincadeira de reisado vai muito além. E existe uma série de cenas que você pode fazer dentro da brincadeira, que, quando você é limitado, não tem como explorar, não tem como mostrar isso.

Camile Leal: Valdir, eu queria te perguntar, que significa para você o reisado, a dança e canto representam para você?

Valdir Vieira de Lima: O Reisado significa um pedacinho da minha vida, um pedacinho da minha história. Hoje eu sou mestre, mas conheci o reisado há muitos anos e apesar dos empecilhos nunca deixei de brincar.

Figura 91: Colagem de Natal sobre tecido registrado em vídeo por Danny Joia

Fonte: Projeto *Coreisambo* (Coco, Reisado e Malambo).

Então, tornou-se uma paixão dentro de mim. Ela só precisava transbordar. Eu só precisava abrir a porta e dizer assim: “Eu cheguei! Tó aqui! Agora eu vou fazer realmente porque eu posso fazer, eu tenho capacidade para fazer”. Então, foi isso que aconteceu. O reisado para mim é uma paixão, tanto que faço reisado, brinco, por amor. Eu tenho uma paixão pelo reisado. Então, o reisado para mim é isso. Eu já perdi empregos por conta disso, por conta do Reisado, porque eu tinha que escolher

entre o Reisado e o trabalho. Terminei escolhendo o Reisado.

Alessandra Gutierrez Gomes: Como docente em dança gostaria de saber acerca dos métodos de transmissão, já que não há nada escrito sobre a coreografia do reisado; nos conte como elaboram esses ensinamentos aos novos brincantes?

Valdir Vieira de Lima: O conhecimento que eu tive provem da rua, de observar e serviu para mim quando eu passei a me engajar diretamente como brincante. Assim, quando eu treino reisado utilizo o que aprendi na rua. Não tinha o conhecimento teórico, mas o conhecimento prático de movimentação, de observação.

Figura 92: Improvisação de Coco por Luís Ginoda

Fonte: Projeto *Coreisambo* (Coco, Reisado e Malambo).

Francisco Harley de Oliveira Almeida: A cultura do reisado no cariri parece atravessar todas as gerações, isso significa muito amor pela tradição. Como você percebe essa relação?

Figura 93: Improvisação de Malambo por Camile

Fonte: Projeto *Coreisambo* (Coco, Reisado e Malambo). Arquivo da Autora

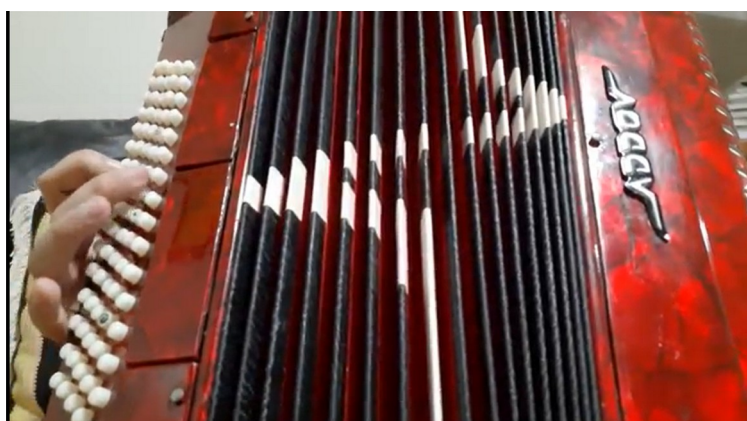
Valdir Vieira de Lima: É como se, de repente, você tem o seu filho e você não consegue se desapegar dele. É uma paixão. É um laço que, por mais que você tente, você não vai conseguir. Isso acontece no Cariri.

Luis Carlos Candido Souza: Há uma raiz indígena no reisado?

Valdir Vieira de Lima: Sim, no reisado, no guerreiro, no coco, trazemos essa herança indígena. Nós trazemos o costume de algumas danças indígenas, assim também como muitas tradições

das danças nordestinas como o Xaxado que é muito tradicional dentro do Nordeste.

Luis Carlos Candido Souza: E tem outras influências?

Figura 94: Improvisação sobre base de Malambo com Acordeão por Waldirio

Fonte: Projeto *Coreisambo* (Coco, Reisado e Malambo). Arquivo da Autora

Valdir Vieira de Lima: Há diversas ideias sobre isso. O reisado como eu o prático tem sua raiz fincada nos mestres da região do Cariri. Atualmente os grupos tendem a incorporar muitas danças contemporâneas etc. O reisado em Fortaleza, usa outro estilo de corpo. Em Fortaleza, tudo que se bota dentro do reisado, seja o hip-hop, seja o frevo, porque também têm passos dentro do reisado que puxa do frevo pernambucano, o uso de outras

danças, outras linguagens, isso aí não é errado. Você pode também. Houve muita incorporação. Eu mesmo quebrei alguns paradigmas com relação à nossa brincadeira como a realizam os grupos mais velhos. Alguns disseram que era errado mas eu retrucava. Não, não, não é errado. Alguns disseram: "Ah... mas é errado porque aprenderam com a gente". Acho que não, pois no meu caso aprendi com vários mestres e outros brincantes também.

Natacha M. López Gallucci: Como convivem os reisados mais antigos e os novos?

Figura 95: Improvisação de Coco realizada por Jéssica

Fonte: Projeto *Coreisambo* (Coco, Reisado e Malambo). Arquivo da Autora

Valdir Vieira de Lima: Os novos reisados são os grupos de reisado difundido, dentro desse grupo eles podem botar elementos, porém respeitando todo o ensinamento, todo o aprendizado. Mas ele está limitado? Não, ele não está, porém ele também não precisa quebrar o laço de onde ele veio, a raiz que ele aprendeu. Há tensão, pois pode, pode sim. É bom? É. Vai existir um certo choque com os mais velhos, principalmente nessa forma de dizer: "Você está quebrando a tradição".

Mas, na maioria das vezes, quebrar a tradição é mostrar uma inovação. Para nossa região a inovação é um pouco difícil, para as demais regiões em que o reisado se incorpora recentemente é mais fácil.

Valdir Vieira de Lima: Como eu havia falado para vocês, essa é uma música que, dentro do Reisado, a gente chama de peça. Eu a criei uns cinco anos atrás e ela vai o marco do meu recomeço no Reisado. O nome dela, eu costumo chamar de "Meu Reisado vem".

Figura 96: Ritmos com Caxixi realizados por Harley

Fonte: Projeto *Coreisambo* (Coco, Reisado e Malambo).

Natacha M. López Gallucci: Uma dúvida: Como você compôs essa música? Você primeiro teve uma melodia na cabeça ou primeiro foi a letra?

Figura 97: Ginoda dançando Malambo

Fonte: Projeto *Coreisambo* (Coco, Reisado e Malambo).

Valdir Vieira de Lima: Eu precisava de uma música que realmente retratasse a história do anjo juntamente ao nosso trabalho. E aí eu fui começando, encaixando cada coisa, comecei cantando, sempre foi nessa parte mais pausada. Porque, como se trata muito de Maria, mãe de Cristo, do Arcanjo Gabriel, que eu sempre gostei muito de trabalhar nessa linha dos anjos, dos arcanjos, dos santos, sabe? Então, assim, eu precisava de uma letra onde eu pudesse englobar o nascimento, que é o que o Reisado vem representando, a história do arcanjo, juntamente associado ao período em que é muito forte a

brincadeira de reisado em Juazeiro, que é justamente o período natalino, tendo sua finalização no dia 06 de janeiro, que é o dia de Reis.

Introdução da música

Figura 98: Pau de chuva por Harley

Fonte: Projeto *Coreisambo* (Coco, Reisado e Malambo).

Valdir Vieira de Lima: Meu reisado vem // chegando agora// dentro desta sala, // licença, senhora [Explicação de um trecho da música].

Quando eu digo que a "zabumba tá tocando, a viola tá chamando e o pife tá dizendo que tá clareando", é porque, costumeiramente, nas renovações, nos sítios aqui da nossa região, é contratada uma banda cabaçal para se tocar no início da alvorada, normalmente às 5:00 da manhã,

5:30 da manhã. E quem comanda o som da banda cabaçal é justamente o pífano. Ai, por isso que ele diz que está clareando, quando ele toca, 5:00, 5:30 da manhã é quando o som vem saindo.

Figura 99: Improviso de Malambo realizado por Tatiana

Fonte: Projeto *Coreisambo* (Coco, Reisado e Malambo).

Natacha M. López Gallucci: Como se constrói o corpo coreográfico no reisado, quais os principais movimentos que realizam?

Valdir de Vieira Lima: O principal movimento é o tombo ou uma valsa. Esse tombo ou essa valsa é um passo que a gente dança lateralizando, frente e trás (em tempo de Mazurca).

Rogéria Viturino: Tenho uma lembrança muito forte, porque eu sou do interior de Ceará. Tenho uma vaga lembrança da minha infância de quando

os reisados passavam ali pelas portas das casas. Mas, isso nunca mais aconteceu de fato na minha vida, embora essas sonoridades, essas batidas, esses ritmos ainda me atravessam de uma maneira muito forte. Participar da sua aula hoje para mim foi isso: aguçar essa memória, deixar o coração bater mais forte. Então, você não imagina o quanto, mestre Valdir, foi importante esse momento. **Luis Carlos Candido Souza:** Concordo. Também percebo que há uma ancestralidade muito forte dentro da cultura tradicional popular. E é uma coisa que eu não consigo ainda explicar, vou ter que pesquisar sobre isso depois, porque eu realmente escuto essa manifestação. Eu já brinquei coco, já brinquei reisado, bumba-meu-boi, e é algo que me atravessa de maneira muito forte.

Figura 100: Ritmos com caixa realizados por Harley

Fonte: Projeto *Coreisambo* (Coco, Reisado e Malambo).

Queríamos muito agradecer ao mestre por toda a partilha, por toda a generosidade em cada ensinamento. Realmente é uma experiência que atravessa, dá sentido ao movimento enquanto vida. Muito obrigado, mestre, e a gente espera que, num futuro bem próximo, a gente possa estar brincando na rua, assistindo e brincando juntos essa brincadeira que é tão importante para o nosso país.

Valdir Vieira de Lima: Para me despedir vou cantar uma peça do reisado que ela encerra bem assim:

Ai, bacana!
Meu guerreiro é um treme terra
Eu sou ministro de guerra

das terras paraibanas
Ai, bacana!
Se o espírito não me engana
Eu sou ministro de guerra
das terras paraibanas
E eu sou campeão de um treme terra
Faço Coco Maneiro
Viva a guerra!

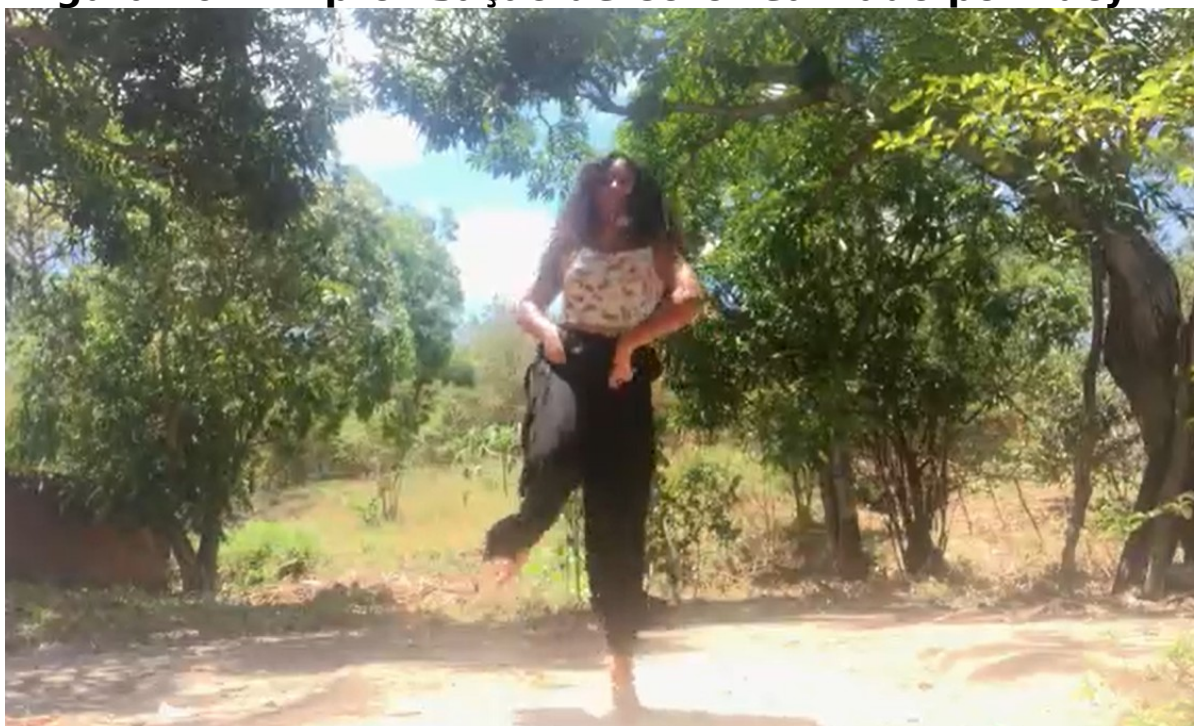
Figura 101: Improvisação de Coro realizado por Lucy

Fonte: Projeto *Coreisambo* (Coco, Reisado e Malambo).

Figura 102: Waldirio tocando Malambo no Ukelele

Fonte: Projeto *Coreisambo* (Coco, Reisado e Malambo).

KLÉVIA CARDOSO DA SILVA: ORALIDADE, MEMÓRIA E VIVÊNCIAS DO COCO DE PRAIA DO IGUAPE, AQUIRAZ, CEARÁ.

Diálogo con Klévia Cardoso da Silva sobre Oralidad, memoria y vivencias del Coco de Praia de Iguape, Aquiraz, Ceará.

Conversation with Klévia Cardoso da Silva about orality, memory, and experiences of Coco de Praia off Iguape, Aquiraz, Ceará.

Jéssica Malheiros e Silva: Bem-vinda, Klévia! Gostaria que você falasse um pouco sobre sua vivência com o Coco de Praia do Iguape.

Klévia Cardoso da Silva: Eu sou Klévia do Iguape, presidente do Coco de Praia de Iguape, Aquiraz, junto ao Mestre Chico Casueira[73].

Figura 103: Coco de Praia do Iguape

[73] https://www.encontroteca.com.br/grupo/coco-de-praia-do-iguape-do-mestre-chico-casueira

Fonte: https://www.youtube.com/channel/UCAOTMZ0KU-lLyeZUmyjpLTg

Somos um grupo tradicional de coco de raiz, herança dos nossos antepassados. O coco é uma tradição passada de pai para filho, que contempla e fala sobre a vida de toda nossa comunidade. Trata-se de uma tradição que envolve toda nossa família. Aqui, nós temos várias gerações dentro do grupo. Nosso público são as crianças, porque através delas vamos dar continuidade à nossa cultura e à nossa tradição.

Waldirio Oliveira Castro: Você comentou acerca

de serem um grupo de raiz. Há quanto tempo existe o grupo?

Klévia Cardoso da Silva: Falar da história é muito importante. O grupo tem mais de 100 anos e, como ele é dividido em gerações, essa geração atual vem trabalhando há 35 anos, sendo liderado por nosso Mestre Chico Casueira e por mim. A maioria são homens. É um grupo cuja dança não é totalmente dançada: é uma dança sapateada, com movimentos bruscos, conforme a origem desses pescadores que provêm de uma pequena vila chamada Iguape, no município de Aquiraz a 45 km aproximadamente da capital, Fortaleza, no Estado do Ceará. Aqui tudo começou. Aquiraz foi a primeira capital do estado do Ceará; local em que atracaram as primeiras embarcações portuguesas, francesas, holandesas e trouxeram com eles negros escravizados da África, que formam a pequena comunidade.

Annalies Barbosa Borges: O foco do grupo é o trabalho com as crianças, gostaríamos de saber se há ações voltadas para a educação?

Klévia Cardoso da Silva: Sim. Nós também temos um trabalho nas escolas. A cultura local é ponte essencial para que possamos introduzir, na vida das crianças e adolescentes, a nossa tradição através das letras de coco. Enfatizamos como é importante formar os cidadãos. E isso nos deixa muito felizes porque temos um trabalho que não é fácil, mas também não é muito difícil, porque a gente consegue trabalhar com amor. É isso que nos move. Aqui dança a criança com o pai, o pai com a mãe.

Sheryda Lopes Borges: Como é a convivência entre as gerações do grupo? Como vocês trabalham a questão da ancestralidade?

Klévia Cardoso da Silva: No grupo trabalhamos conjuntamente com os idosos que participaram da geração passada; entre eles Chico Casueira, nosso mestre embolador; João Anastácio, que é nosso mestre sapateador, Moisés José da Costa e Carmem Silva. Eles são os mais antigos. Desenvolvemos um trabalho muito consistente, de qualidade estética, onde nós cuidamos e lapidamos técnicas do corpo, porque a dança não é só uma dança e a música não é só música. Elas representam nosso povo, nossos

antepassados e a nossa vida presente.

Nossa vila de pescadores é muito humilde, mas com um pouco que para nós é uma riqueza muito grande, porque aqui somos guardiões de uma cultura onde negros, brancos, índios, amarelos, coloridos se unem, festejam e celebram. A dança do Coco de Praia é uma irmandade, onde famílias se juntam para festejar entre grupos. E para nós isso é muito importante.

Danielle de Oliveira Cardoso Joia: Fala um pouco para gente sobre o figurino que vocês usam nas danças. Como é que vocês compõem essas roupas?

Klévia Cardoso da Silva: Mantemos aqui as roupas, que até hoje, é como aprendemos com nossos pais, com nossos avós, nossos antepassados. O tecido é o algodãozinho, que é a vela da jangada, que nós mandamos para a costureira. Ela costura tudo reto, tanto para homem quanto para mulher. E nós vamos até a mata, extraímos as cascas do cajueiro ou do pau do mangue e fazemos todo um processo de retirada da tinta. Extraímos, separamos a tinta da água da casca do pau e tingimos para

ficar dessa cor. Quanto mais tingida, mais dura ela fica, parecendo um couro, porque essa é a roupa tradicional do pescador. É com essa roupa que os pescadores iam para o mar para se proteger do sol, do vento, da chuva e o chapéu também é para se proteger. E o Chapéu é tingido, pintado com tinta náutica. Ele fica tão vedado que a gente costuma coar água para beber no próprio chapéu. Aqui é uma comunidade muito simples, mas a criança quando nasce já vem dentro dessa formação educacional, cultural na nossa comunidade. E sermos guardiões dessa cultura é uma responsabilidade muito grande, porque nós temos que ter a responsabilidade de poder passar essa cultura de uma forma correta e íntegra.

Luis Carlos Candido Souza: Que tipo de transformações podem ocorrer de geração para geração no grupo?

Figura 104: Composição sobre Malambo por Waldirio

Fonte: Projeto *Coreisambo* (Coco, Reisado e Malambo).

Klévia Cardoso da Silva: Os tempos mudam, os tempos se transformam, como agora em que estamos passando por um processo de pandemia, de higiene, de reeducação social, várias transformações. Outra transformação também é que estamos nos adaptando a esse meio digital. Somos de uma comunidade muito simples, em que muitos de nós não conhecem nem as letras, não sabe nem ler, imaginem esse mundo digital. Então, nós temos que acompanhar essas mudanças, mas de forma que não interfira na originalidade desse povo. Então, que essa internet venha para nos unir, para podermos estar tão longe e ao mesmo tempo tão perto, que é o que nós estamos.

Francisco Harley de Oliveira Almeida: Como foi para vocês receberem o convite da turma para essa conversa, esse compartilhamento?

Klévia Cardoso da Silva: Esse convite eu recebi da Professora Natacha e do Luís Carlos. Nós estamos abertos. Eu, de imediato, aceitei porque essa é uma cultura que é de todos nós, certo? Ela é uma mistura, que tem ancestralidade. Então, dá o direito de as pessoas conhecerem a cultura de seu povo e poderem se identificar. É muito importante, porque se trata da liberdade cultural, do que eu sou, do que eu quero ser, de conhecer os meus antepassados, a nossa história. Então, isso para nós também é muito importante: o reconhecimento.

Camile Leal de Medeiros: Klévia, é difícil manter unidade de pensamento e de ações em um grupo durante tanto tempo?

Figura 105: Composição sobre Coco por Harley

Fonte: Projeto *Coreisambo* (Coco, Reisado e Malambo).

Klévia Cardoso da Silva: Nós somos uma comunidade pequena, em que todo mundo se conhece, mas é difícil ter várias pessoas com cabeças diferentes, pensamentos diferentes. E nós conseguimos, ao longo desse tempo, manter uma mulher como presidente e manter a cultura firme e forte. Também somos patrimônio imaterial do nosso município e do nosso estado do Ceará. Fazemos um trabalho muito consistente, com muito cuidado, lapidado, porque é esse trabalho de hoje que vai garantir o desenvolvimento e continuidade da nossa cultura futuramente. Quando as pessoas falam assim: “O futuro é imprevisível”, tudo bem. Mas nós podemos sim plantar hoje e fazer um plantio com

muito cuidado para que, futuramente, esses frutos venham com muita qualidade. E também manter a originalidade e a integridade da nossa tradição, da nossa cultura.

Alessandra Gutierrez Gomes: Vocês costumam fazer apresentações fora da comunidade? Como é essa relação da dança de vocês com outras regiões e outros setores para além da cultura?

Klévia Cardoso da Silva: Fazemos apresentações sem fins lucrativos porque isso é ser guardião, pois passamos para as pessoas a cultura desse povo, ou seja, garantindo o direito de conhecer uma cultura que possa ser identificada como nossa, no Brasil, no mundo afora. Conhecer essa África brasileira, o Brasil dentro da África, a África dentro do Brasil, isso é muito forte.

Também aprendemos a nos apropriar da cultura como uma ponte para a educação e para o social, por isso introduzimos as crianças na escola. É muito importante o estudo, saber ler, conhecer as letras e escrever. Já os nossos antepassados não tinham isso, eles não tinham esse direito. Então, é um direito adquirido, um direito que é nosso. Como

o direito que vocês têm de conhecer nossa cultura, por isso que estou aqui representando a comunidade cantante, dançante, tradicional e de raiz.

Já o lado social indica que temos que saber o que nós queremos para o futuro. Aqui é uma comunidade pequena, muito simples, vivem diretamente da pesca ou do plantio. Aqui não tem recurso. As crianças não têm muita oportunidade de escolha, de estudar fora, de ter um desenvolvimento. Então, para isso, nós temos que abrir o acesso para que agora seja construída essa educação e que essas crianças tenham o direito de estudar, se formar e escolher se querem continuar dentro da tradição ou se querem seguir sendo um médico, um advogado ou um arquiteto, um professor. Então, a liberdade é para todos e para que a gente possa identificar o que quer.

Sheryda Lopes Borges: Como é a convivência e a organização entre os participantes do Coco de Praia?

Klévia Cardoso da Silva: A vida dentro da comunidade é simples, à beira da praia, em um

cenário paradisíaco e envolvente. Aqui todos somos iguais, temos atitudes de respeito e amor ao nosso próximo, tanto na nossa tribo Jenipapo-Kanindé, como na comunidade que mora ao lado. Mesmo sem nos conhecermos, às vezes dançamos juntos em um círculo de coco de roda. Os mestres ficam na cabeceira e eu fico na boca de roda. Dou uma umbigada em quem está do meu lado, sapateamos juntos, depois vou para meu canto e ele sapateia com outro, e assim sucessivamente. Quando vestimos a roupa do coco e ouvimos o som do cajon, tudo se transforma, todos dançam juntos, pai, mãe, avô, avó; é uma tradição que passa de geração para geração. A letra do coco fala da história do povo. O mestre repentinamente faz a embolada e nós respondemos.

Certo dia, ganhamos da Secult - Ceará a gravação do nosso primeiro CD. Foi difícil, pois quase tudo o que o mestre cantava na embolada era novo. Era a história da nossa comunidade, e tudo o que pediam para ele cantar, ele fazia, mas não sempre igual. Foi muito engraçado, mas gravamos mesmo assim.

Annalies Barbosa Borges: Como vocês ensinam

esses saberes para as crianças?

Klévia Cardoso da Silva: Nós montamos um projeto chamado Arte e Cultura Rústica Folclórica Dançante para trabalhar e ensinar movimentos de dança e de sapateado. Por exemplo, os movimentos corporais, posicionamento do pé, joelhos, do tronco, da cabeça e a forma em que se trabalha na roda. As crianças aprendem a dançar e tocar o cajon nas oficinas de música, como também a cantar a embolada com os mestres. Assim, eles vão se identificando com o que mais gostam.

Natacha M. López Gallucci: Consideram que estão desenvolvendo um método de ensino ou o foco é a reconstrução da história da comunidade?

Klévia Cardoso da Silva: Ambas as coisas. É uma reconstrução e uma continuidade da história, pois antigamente o grupo era apresentado dentro da comunidade, à beira da praia, por pescadores que iam e viam do mar, e em praias vizinhas. Minha mãe criou o espaço cultural na minha casa onde sempre fez festas com a comunidade. Cresci apreciando toda essa cultura. Aqui no espaço cultural, recebemos muitos amigos, professores,

pesquisadores. Meu pai era pescador, dono de jangada, e aqui também era a concentração de entrada e saída para fazer as *quimangas*[74] que eles levavam para comer no alto mar. E é um método criado para ensinar a nossa técnica dos movimentos do sapateado do nosso Coco. Afinal, no Brasil, nós somos um referencial por causa do sapateado e por conta das nossas *emboladas*.

Luís Carlos Candido Souza: Vi vocês, pela primeira vez, no evento do Povos do Mar no Sesc Iparana, e lembro de uma fala do Mestre Moisés sobre a origem do passo de sapateado de Coco lá na terra do Trairi, ligado ao soterramento das casas. E a origem do sapateado do Coco do Iguape, qual é?

Klévia Cardoso da Silva: O evento Povos do Mar é um dos maiores eventos do estado do Ceará, em que houve um mapeamento de 573 km de orla. Todos os artistas da cultura tradicional estão lá. Você foi privilegiado para ir ao Povos do Mar, porque

[74] Regionalismo: [Nordeste] Cabaça preparada para guardar pequenos objetos. Vasilha de coco em que os jangadeiros levam a comida. Etimologia Quimbundo kimanga. Fonte: https://www.dicio.com.br/quimanga/

quem vai ao evento visita o estado de Ceará em 4 dias e conhece toda a beleza do lugar.

O coco é dançado em todo o Brasil. Cada estado tem a sua peculiaridade. O mestre Moisés do Trairi, das Alagoas de cima, fala sempre sobre essa batida de chão, criada para bater no piso das casas de taipa. Cada lugar tem seu coco e remete à história de seu povo. O coco do Mestre Moisés é um Coco lindo, é um Coco de pisada, de rasteira de chão. Já o coco de Senzala era uma espécie de coco mais voltado para o estilo da capoeira, que tinha uns gingados, umas quebradas de gingado, uns ciscados, que era o coco de Senzala. O coco do sertão remete à história de Maria Bonita e Lampião. Então, cada coco dentro de seu estado, da sua região remete a uma história de seu povo. O coco de Praia do Iguape do Mestre Chico Casueira é a dança, é o sapateado do pescador. É referência no estado do Ceará e representa todos esses Cocos. Nasceu assim: na época em que os pescadores de Aquiraz viajavam a pé para trocar mercadorias em Fortaleza. Eles caminhavam pela areia até lá. O sapateado nasce porque a areia era muito quente,

escaldante, à beira de praia.

Figura 106: Klévia Cardoso da Silva.

Fonte: Projeto Coreisambo (Coco, Reisado e Malambo). Ateliêr de Criação III PPGArtes UFC.

Então, eles pulavam para proteger os pés para não queimar. E daí nasce esse sapateado, da dança de coco da Praia do Iguape. O ritmo musical nasce porque o mestre que vinha em cima de um animal, o jegue, o jumento, começava a bater num caixote de madeira; e, por isso, a gente usa o cajon. A embolada do mestre que vinha em cima do jumento era cantada como brincadeira de rimas. O

coco nasce dentro do festejo da própria vida e dos costumes desse povo.

Desde menina, escrevia cadernos e cadernos sobre isso. Eu me sentava com os idosos, conversava e escrevia tudo, tudo, nos mínimos detalhes, sobre embarcações, sobre as rendeiras. A renda nasceu em Portugal e veio bater aqui no Ceará. É interessante que as pessoas, desde o tempo antigo, puderam trocar costumes e aprendizados. Eu costumo dizer que quanto mais eu estudo, quanto mais eu aprendo, eu menos sei, porque é um mundo tão grande. O que as pessoas têm para me ensinar, para mostrar, é tão grande, é tão mágico, que só nos dá prazer. Então, a gente já cria um vínculo de carinho, de respeito, de gentileza e é assim que a gente trabalha. Quando esse coco vai ao Povos do Mar, nesse evento, é onde nos reunimos para contemplar essa irmandade. Olhe a importância!

Rogéria Viturino: Por que o nome Coco? Tem a ver com a fruta? Vocês têm ligação com a tribo do Jenipapo- Kanindé, isso tem alguma ligação com as danças indígenas?

Klévia Cardoso da Silva: O coco remete à fruta, pois, como os pescadores viviam da pesca, em outros tempos eles plantavam um vasto coqueiral nos seus terrenos, e, quando não dava para pescar, pegavam esses frutos e trocavam. Na época a gente não conhecia o dinheiro, era um sistema de troca. Dança-se na beira da praia, por isso Coco de praia. Somos uma mistura de raças e etnias entre negros, indígenas e brancos, cada um com seus costumes, formando a cultura do coco de roda de Iguape.

Danielle de Oliveira Cardoso Joia: Quando eu estudei coco na escola, havia muita presença das moças e, quando você fala dessa cultura, aparece muito a figura do pescador. Na sua cultura, a mulher fica de fora ou está contemplada na figura do pescador?

Klévia Cardoso da Silva: É uma pergunta muito interessante. Ainda é um tabu a mulher estar no meio de pescadores ou de homens trabalhando. Justamente esta é a luta da mulher no campo social. Nós aqui, por exemplo, dançamos de calça porque os pescadores dançavam de calça. Antigamente aqui as mulheres nem encostavam nas rodas de

coco, porque eram para estar no fogão à lenha, fazendo a comida. Elas só escutavam de longe. Já em outras regiões tem coco que é dançado com saias e só por mulheres. Hoje o coco, como cultura tradicional sendo trabalhada, pode ser dançado por crianças, adolescentes, idosos, homens e mulheres. Cada dia que passa vamos quebrando esses tabus.

Natacha M. López Gallucci: Que valor teve para a comunidade realizar o documentário do grupo? E quais são as mais antigas imagens que existem dos primeiros participantes?

Klévia Cardoso da Silva: Esta minha geração teve inspiração na geração passada. Fazer o documentário foi de suma importância para nós, pois mostrou a forma como eles viviam e trabalhavam; registrando as músicas, as fotos, a presença dos mais idosos, que são os que detêm os saberes. São eles que estão nos dando a oportunidade de dar continuidade. É por isso que é um bem imaterial, que não há dinheiro que compre.

A gente teve mestres que nós não chegamos a conhecer, mas, quando nós falamos deles, falamos com um carinho tão grande, um amor tão

grande, que é como uma família, é como a gente sentir o amor, o carinho. Eu me emocionei muito com o documentário. Foi muito importante. Foi um documentário muito pequeno, mas nós estamos com uma proposta de fazer um longa-metragem, um filme mesmo. Foi muito emocionante retomar o que foi cortado. Chorei muito também com o encontro com eles. Quando eles me viam, me chamavam carinhosamente de Klevinha. O "seu Pé de Galo", que é um dos pescadores, quando a gente foi andando com a equipe de gravação, ele vinha andando com um saquinho de farinha da bodega para fazer um pirão de peixe e, quando ele me viu, foi erguendo os braços e dizendo: "Klevinha!" e já foi falando nos meus pais, que hoje são falecidos. Ali, naquele momento, passa uma coisa em você. Então, eu chorei muito para gravar aquele pedacinho com ele. Para tirar, foi muito difícil. Ele contando a história: "Essa menina era pequena, essa menina estava assim com a gente, a mãe dela, o pai dela fez assim, fez assado". Aquilo ali é muito forte. Quando ele falou do barracão dos pescadores...

E a fala do mestre Caba Chico, que tem mais de 100 anos? Quando ele me viu, eu falei para ele: - Sabe quem eu sou? Ele disse assim: - Não. Aí eu disse a ele: - Eu sou a Klevinha, filha da Lili e do Evandro. E ele disse: - O quê?! Tu és aquela bichinha? (faz um gesto como para mostrar o tamanho, pequenininha). Aí eu falei: -Era. E ele disse: -E tu já tá dessa grossura? *(risos)*. Eu falei: - Se tô... E ainda posso ficar mais! E ele falou: - Olhe, peguei você no colo, dei pirão na sua boca, viu? Olhe!

Então, remete ao tempo passado e é tão especial que eu não tenho palavras para explicar para vocês.

Quando eu ando na comunidade e quando eu vou à escola da minha filha, também é muito emocionante. Minha filha estuda numa escola municipal. Quando eu chego no portão, as crianças correm e me agarram. Aí, eu falo para minha filha: “Bianca, é porque as meninas gostam da dança do Coco!” Eu já tentei me mudar para outros lugares para poder dar continuidade aos meus estudos e dispensei empregos financeiramente maravilhosos.

Eu não conseguia pensar em sair para receber um salário por mês e dormir com a consciência tranquila, com eles aqui, comendo pirão de peixe. Então, o dinheiro é o papel e o amor é o céu. Eu sou muito feliz e fico muito grata também. Que venham novos grupos de cocos, que nasçam novos grupos de cocos! Que apareçam novos profissionais da cultura, produtores, pesquisadores. Que vocês venham nos visitar na nossa comunidade para que a gente possa sapatear esse coco juntos, para tomar um banho na maré e dançar esse coco na beira da praia. É mágico!

FERNANDO E. "COCHO" MARTINEZ: EL MALAMBO, DANZA FOLCLÓRICA Y MOVIMIENTO CULTURAL

Fernando E. "Cocho" Martinez: o Malambo, dança folclórica e movimento cultural.

Fernando E. "Cocho" Martínez: the Malambo, folcloric dance and cultural moviment.

Entrevistadores: Cuéntenos acerca de sus inicios y trayectoria en la danza, en Argentina.

Fernando E. Martínez: De pequeño comienza mi inquietud de bailar por actuación o influencia de un amigo de la primaria. Desde ahí aprendí en una agrupación folclórica *Aymara* de Santa Fe, Argentina. Luego, en escuela secundaria, volví a integrar la agrupación por algunos años más. Y estudié en el Liceo de Arte *Antonio Fuente del Arco*, también de la ciudad de Santa Fe. Luego de eso me fui a la ciudad de Rosario, Provincia de Santa fe, a estudiar en el Instituto Provincial de Danza *Isabel Taboga*. Actualmente resido en Rosario.

Entrevistadores: ¿Cómo nace el malambo, que culturas gestuales, ¿coreográficas intervienen en la génesis del Malambo? ¿Cuál es la incidencia de la cultura afroargentina en el Malambo?

Fernando E. Martínez: Podría decir que el surgimiento de esta expresión tiene que ver con los solitarios encuentros de hombres que en su estar emprendieron la acción de zapatear. Vale aclararlo ya que la danza Malambo está formado por zapateos, algo que las culturas han hecho a lo largo de la historia. Una acción de libertad quizás, en la cual a través de los pies va y vienen interrogantes de la vida, enojos, alegrías, etc. También hay que tener en cuenta que la danza se constituye por el mundo de cada personaje, ya que es una danza unipersonal.

El bailarín como ejecutante también expresa en sus movimientos la mixtura de culturas. Rítmicamente es el cruce de culturas que en su momento convivieron - conviven. Se trata del cruce de las culturas originaria americanas, la africana y la occidental europea. La actividad de la danza del Malambo consiste en músicos que acompañan ese golpetear del suelo y de las habilidades que el bailarín va ejecutando. Son guitarras, bombo, violín, bandoneón, acordeón, algunos instrumentos que se utilizan para interpretar musicalmente el Malambo.

Figura 107: Fernando "Cocho" Martínez y Jonatan Giménez.
Zapateados y Mudanzas de Malambo con bombo, boleadoras y chacarera.

Fuente: Videoarte. Escuela de Danzas del Liceo Municipal. Antonio Fuentes del Arco. Nave Central del Ex Molino Marconetti. Disponible en: https://youtu.be/qMwGeLk1TJw.

Entrevistadores: ¿Qué significa el zapateo del Malambo en la cultura argentina hoy, en los festivales, en las universidades, entre las mujeres?

Fernando E. Martínez: Fuertemente es una de las danzas más atractivas que puede verse, ya sea en su forma más antigua, un solo bailarín, o grupales, donde aparecen grupos de distintos géneros, o grupos mixtos. Desde mi pensar significa la cultura viva, lo aguerrido, audaz, la posibilidad de golpear, de sonar, de seguir en un estado de plenitud, donde todo lo que atraviesa en una persona se desarrolla,

donde la sensibilidad también existe. Lo pienso como un mundo que todo el tiempo se desarrolla con la actividad del Malambo.

En la Argentina se realiza el Festival Nacional del Malambo[75], en la ciudad de Laborde, en la provincia de Córdoba. Allí la práctica permite artistas de temprana edad, como hasta una edad longeva. También vale aclarar que existe el Campeonato Femenino de Malambo[76], en la ciudad de Villa Carlos Paz también en Córdoba, Argentina.

Figura 108: Fernando "Cocho" Martínez

[75] http://www.festivaldelmalambo.com.ar/

[76] https://www.facebook.com/Campeonato-Nacional-De-Malambo-Femenino-302815443824372/

Fuente: Archivo de Fernando E. Martínez

Entrevistadores: ¿Cómo define su abordaje de la enseñanza y la improvisación en la actualidad? (métodos, tiempo de enseñanza, indumentaria, musicalidad, etc.)

Fernando E. Martínez: Siempre voy a estar hablando de danza, lo cual el punto a tener en cuenta es el cuerpo por el cual uno manifiesta o sostiene su propósito. Más allá de que el enfoque

vaya hacia la parte inferior del cuerpo, una mejor definición de mensaje la tendremos si pensamos en la integridad corporal.

La danza folclórica argentina, en general tiene tres puntos fundamentales: lo corporal, lo rítmico, y lo espacial. Estos tres puntos se unen en un solo mensaje, pero llevan trabajo. Más allá de que la cultura popular los expone todo el tiempo, en puntos técnicos hay que tenerlos en cuenta. Trabajarlos por separados para después unirlos, una vez que se gesta una práctica más constante. El malambo tiene ese desafío para los docentes, que buscamos nuevos métodos todo el tiempo para poder acercar a los estudiantes.

Con respecto a la improvisación, creo que tiene que ver con la cantidad de elementos que uno tenga para exponer, en lo instantáneo aparece el diálogo (zapateo/danza), que pienso tiene que ver con utilizar elementos que terminan en un relato.

Entrevistadores: ¿En qué sentido el Malambo amplia, visibiliza, entre otras potencias, la cultura latinoamericana y Argentina?

Figura 109: Fernando no Ensaio em Rosario Argentina

Fuente: Fotografía cedida por el Artista.

Fernando E. Martínez: Esta danza es parte de la cultura actual y todo el tiempo se mueve, genera nuevos horizontes para los mundos que la constituyen. Contribuye en un punto y es funcional para ese movimiento. La cultura no desecha lo que le significa, aun pensando que sea para diversión, porque muchas veces por ahí, en esos lugares están los decires, las alegrías, tristezas, el llanto, etc. Pensar que una danza (malambo) le significa a la cultura es muy rico, como muchas otras más también cumplen esa función. Y vale destacar que para que sigan potenciando, significando, quiere decir que está en constante movimiento, que no se quedó en el ayer... no es una mera práctica, es de la cultura de hoy... de ahora. Creo que la danza folclórica y popular como la mencionada, tienen

sentido moviéndose.

TERCEIRA PARTE

DIÁLOGOS TEÓRICOS E TRAJETÓRIAS DE TRANSMISSÃO DA CULTURA POPULAR E AFROLATINOAMERICANA

METODOLOGIA DO CONGADO: VIOLA CAIPIRA NA UNIVERSIDADE BRASILEIRA. DIÁLOGO COM IVAN VILELA

Metodologia del congado: viola caipira en la Universidad brasileña. Diálogo com Iván Vilela.

Congado´s methodology: Viola caipira in Brazilian university. Conversation with Iván Vilela.

Natacha Muriel López Gallucci

Hoje é 24 de junho de 2021, um dia especial e muito celebrado por argentinos e brasileiros. Na Argentina renasce o fervor pelo seu maior ídolo popular, Carlos Gardel, que morreu em 1935 em Medellín, Colômbia; e no Brasil, o carnaval nordestino toma as ruas celebrando com fogueiras e quadrilhas a comemoração do dia de São João. Um jogo de polivalência que incrementa e exalta este encontro com o grande artista brasileiro, compositor, pesquisador e docente Ivan Vilela que nos acompanha desde Portugal.

Natacha M. López Gallucci: Gostaria, por gentileza, que nos contasse um pouco sobre sua trajetória. Sei que é difícil fazer esse tipo de resumo, mas é importante destacar esses aspectos de sua multifacetada biografia enquanto intérprete,

docente e compositor, para depois nos contar um pouco como você aborda cada um desses campos?

Ivan Vilela: Eu sou um filho mais novo de uma família muito grande de 13 filhos. Cresci no interior de Minas Gerais, no sul de Minas. E a minha primeira formação musical foi a escuta de música com meus irmãos. Um dos meus irmãos só ouvia música clássica; outra irmã era "Beatles-maníaca"; e os outros irmãos ouviam música popular brasileira e música da contracultura, do movimento "Beat" e "Hit" dos Estados Unidos. Cresci dentro desse ambiente muito próximo à cultura popular. Meu pai era ferroviário e a nossa era uma família grande. Ganhando tão pouco dinheiro ele tinha que arrumar uma casa maior isso era possível só na periferia. De fato, a periferia de uma pequena cidade está mais ligada ao mundo rural do que a essa conotação de periferia atual. Nesse âmbito, e desde a mais tenra infância, recebia sempre o convite do meu vizinho palhaço para participar da Folia de Reis.

Essas coisas sempre me acompanharam. Comecei a estudar violão clássico com 11 anos, mas com 12 parei pois não achava que aquilo era o que procurava. Fiquei tocando violão e compondo e aos

17 anos eu assumi efetivamente o violão como instrumento de composição participando de Festivais. Comecei a estudar no Conservatório de Música para entender um pouco mais dessas partes teóricas da música europeia e quando tinha 21 anos já vivia profissionalmente da música. Ingressei na carreira de História e na metade do segundo ano gravei um disco *Long Play*. Depois disso não consegui mais voltar para faculdade; fiquei só tocando. Nessa época trabalhei com um antropólogo muito querido, Carlos Rodrigues Brandão. Com ele passamos 10 anos pesquisando Festas em Minas Gerais e em São Paulo; sobretudo Folia de Reis e festas de negros; Congado, Moçambique e outras manifestações de Minas Gerais. Um dia, aos 26 anos, ele me disse: – “Por que você não faz uma faculdade de música? ”-. Nunca tinha passado pela minha cabeça. Prestei vestibular e passei em São Paulo e em Campinas, mas optei por morar em Campinas.

Estudei música na Unicamp. Entretanto, eu me sentia um músico popular, tocava na noite, gostava muito de pesquisa em cultura popular, mas aquilo necessariamente não fazia parte do meu

universo de criação. Até que no curso de composição, que antigamente durava seis anos, no quarto ano, uma professora de canto chegou para mim com um livreto imenso e falou: - “Isso aqui pode virar uma ópera caipira. Será que você não quer compô-la?” -. Eu pensei: - “uma ÓPERA...CAIPIRA? ”-. Eram duas coisas praticamente antagônicas; mas entrei nessa viagem. Tinha desenvolvido já um trabalho de fusão, no sentido de fundir música popular e a música clássica. Participava nessa época de um trio Trem de Corda, que era violino, violoncelo e violão, mas tocando música brasileira com uma linguagem de câmera, camerística. Os meus colegas da composição achavam que era música popular e os colegas da música popular da Unicamp achavam que era música folclórica. Assim, nunca tive um lugar muito definido, o que foi muito bom para mim. Resolvi compor essa obra e foram dois anos e meio compondo. Comecei a tocar viola com 30 anos de idade. A viola chegou de uma maneira muito interessante, não sabia nada do instrumento, absolutamente nada. Imaginei a obra e na obra caipira tinha que ter viola. Vou ter que aprender a

tocar esse instrumento, pensei, para poder escrever para ele, porque eu sabia escrever para todos os outros menos para viola caipira de 10 cordas.

Natacha M. López Gallucci: Segundo posso imaginar você estava ingressando em um novo universo sonoro?

Ivan Vilela: Exatamente, outro universo de vinte afinações diferentes. Desde então comecei a ouvir muita música caipira, até para poder entender um pouco mais esse universo rítmico que é muito complexo. Eu mapeei 16 ritmos diferentes dentro do que se chama o mercado do disco da música caipira. Foi curioso que não me considerasse um ótimo acompanhador nem um solista, nunca tive coragem entrar no palco para fazer uma apresentação solo de violão. Entretanto, com a viola, em 3 anos e meio (em 1992) eu já estava me apresentando com um solo instrumental; sem cantar, só tocando. Desde então a viola tem andado comigo. Depois da graduação (1989-1994) fiz mestrado sobre a minha obra caipira e gravei discos.

Natacha M. López Gallucci: Que reflexão pode

realizar hoje como compositor em relação a esse momento de “entrada” na pesquisa acadêmica centrada em um “objeto” de estudo, uma ópera caipira, que você mesmo criou? Até que ponto esse deslocamento na sua trajetória o afasta das pesquisas acadêmicas tradicionais em que, por exemplo, o estudante precisa pesquisar uma obra ou teoria reconhecida pela academia tradicional ou europeia?

Ivan Vilela: É verdade, não foi nada muito pensado. As coisas foram acontecendo. De maneira que com a viola acabei gravando um disco em 1998, *Paisagens,* que foi um disco muito representativo dentro do universo da viola, porque consegui imprimir uma linguagem nova. Em Campinas ministrei aulas de violão e de viola, logo viajei para Portugal e toquei também na Itália. Em 2003, José de Souza Martins fez um encontro aqui em Portugal chamado Sonoridade dos Barcos brasileiros e me convidou para apresentar um trabalho sobre a viola. Era a primeira vez que eu estava participando de congressos; pois tinha me desvinculado totalmente do mundo acadêmico, estava somente no mundo artístico e ele me pediu para fazer um concerto de

encerramento. Nesse evento, havia alguns professores da USP e de Ribeirão Preto que estavam pesquisando o Barroco Brasileiro, a música do século 18 no Brasil; e eles pensaram na possibilidade de que, no lugar do Cravo, poderia ser utilizada a viola caipira.

Eles ficaram muito impressionados, e no último dia, no jantar de confraternização do congresso, me perguntaram se não queria ministrar aulas na USP. Pensei que fosse uma brincadeira; respondi que sim, que adoraria dar aula de viola na USP. Sugeri que me contatassem quando tivessem uma vaga aberta no curso. Isso foi em outubro de 2003. Eu passei no concurso em junho de 2004. Esse acabou sendo um marco, tanto para mim quanto para a universidade brasileira, era a primeira vez que um instrumento chamado do mundo tradicional, da música caipira e do folclore entrava pela porta da frente.

Não foi fácil porque, da mesma forma que fui muito festejado e me enviavam mensagens de boas-vindas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, da Ciência Sociais, da Literatura; na carreira de Música,

os professores não me cumprimentavam porque eu tocava a viola, tinham um preconceito muito grande. Os alunos me perguntavam se eu sabia ler partitura, numa hipervalorizarão do saber erudito em detrimento do popular. Quando comecei a dar aulas de Percepção musical, que é uma matéria que eu dou até hoje – demonstrando, assim, que eu sabia ler música –, então, a coisa ficou mais interessante.

Em geral, os currículos que nós tínhamos no Brasil eram do século XIX, de música Romântica e Clássica; na USP, por exemplo, eram quatro anos de música europeia e no último semestre estava situada a cadeira de Folclore brasileiro. Agora que vimos as grandes músicas, vamos ver estas "musiquinhas aqui". Comecei a abrir matérias optativas como História da Música Popular brasileira, que não existia; "abrir" parafraseando Mário de Andrade, ele tem um livro chamado Aspectos da música brasileira e abri uma matéria chamada Aspectos da Música popular brasileira na qual escutamos, por exemplo, o Clube da Esquina e discos icônicos da música popular do Brasil. Conversamos, escutamos, discutimos a capa, o

período em que foi feito o disco, suas linguagens, como uma aula de apreciação.

Foi curioso que os alunos solicitassem que essa matéria de História da Música popular se tornasse obrigatória; mas o conselho só permitiu que fosse para a Licenciatura, como se compositores e outros músicos não precisassem conhecer a música popular. Uma parte da disciplina era aberta para a comunidade toda, inclusive para pessoas que não eram da USP. Tinha uma sala de 90 alunos e no último semestre tive 223 alunos inscritos. E agora o que faço nessa disciplina - e considero muito importante pontuar isso-, que é a minha bandeira dentro da universidade, ensino a música popular brasileira; pois considero que ela sempre foi a grande cronista do povo brasileiro, do povo pobre que não teve como registrar sua história. Isso é uma questão comum, recorrente em diversos povos do mundo. No momento em que não havia uma escrita se escolhia uma pessoa para ser guardião daquela história, como os griot na África subsaariana, os rapsodos dos gregos e o cantador na América Latina. A música popular foi cronista desses povos, assim é mais fácil entender a história

do povo brasileiro, não só da elite que foi registrada nos livros, mas a história do povo através da música e, no período que não havia gravações, da cultura popular, da música folclórica.

Nesse momento comecei a observar que sendo a música popular um fenômeno polissêmico, que dialoga com a sociedade, muitas pessoas de áreas diversas têm autoridade para escrever sobre música. O cientista social, o historiador, o geógrafo, o crítico literário, o linguista, o jornalista, todo mundo escreve sobre música. Entretanto, na maioria das vezes, a música propriamente não entra no mérito dessas questões musicológicas, então foram escritos muitos disparates acerca de música popular; que viraram lei porque foram escritos por pessoas de outras áreas, que não entendiam exatamente da matéria musical; mas, como eram grandes autoridades na literatura e outros campos do conhecimento, das Ciências humanas, acabaram virando regra.

No artigo *Ouvir música como uma experiência imprescindível para fazermos musicologia* (VILELA, 2014) pretendo derrubar alguns conceitos: por exemplo, que a Bossa Nova

trouxe a música dos Estados Unidos para o Brasil; e isso não foi assim. Considero que isso aconteceu associado ao Samba canção, pois a influência foi tão grande, que até sua estrutura formal virou semelhante à estrutura formal da canção do musical estadunidense ou da canção de Jazz, que teve mais influência no Samba que na Bossa Nova, em que se realiza um resgate da brasilidade ao trazer o violão para o centro da cena.

Assim, no curso que ministro, pautado na contextualização histórica e na escuta, os alunos aprendem entender música escutando música. É curioso que uma legião de jovens lota aquela sala e normalmente, no final do curso, eu guardo até algumas mensagens, eles me escrevem falando:- “poxa, professor, eu tinha vergonha de ser brasileiro... hoje, conhecendo a Música popular eu tenho orgulho de ser brasileiro” -. Tenho dado a essa maneira de ensinar viola e música o nome de “pedagogia do congado”, pois foi assim como eu aprendi, observando.

Natacha M. López Gallucci: Algo surpreendente, pois as pessoas ao pensar na viola associam logo o Bandeirante, aquele sertanejo branco, e você traz o

Congado que é uma tradição afro.

Ivan Vilela: Exatamente. Observa-se isso na história da viola, tanto em Portugal quanto no Brasil. Na minha pesquisa atual, ao longo desses três anos, consegui perceber que ela sempre foi um instrumento de domínio de pobres e negros e nunca de brancos da Elite. No caso dos Viajantes do século XVIII e XIX que passaram pelo Brasil e fizeram gravuras como Levreux, o pintor alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858) e o Turim, sempre tem um branco tocando, por exemplo, um instrumento redondo que é uma Bandola ou uma Banduca e atrás há um negro pobre tocando viola.

A minha estratégia ou Pedagogia do Congado, que descrevi como uma imitação criativa, trata da maneira como se transmite a arte dentro da cultura popular. Em um grupo tem sempre, no final, os pequenininhos de 4 e 5 anos de uniforme; talvez ainda eles não estejam tocando nada, mas “tamo junto!”. A mãe o acompanha desde pequeno e quando esse menino já tem oito, dez anos está tocando bem. Quando o menino se torna adolescente já está *quebrando tudo*!! [tocando

muito bem[77]], dentro do que a estrutura [grupo ou formação] permite; então eu passei a ensinar viola dessa maneira. A primeira coisa é compreender esse *instrumento de braço*. Se for só ensinado por posições, você pega o iniciante do violão, ele não passa daqui, são quatro posições.

Essa nota é tal nota, está em essa corda e nessa posição; ensina-se horizontalmente a partir de escalas duetadas, para que os alunos e as alunas tenham o domínio do braço. Reparei que, quando eles e elas compõem, fixam mais rapidamente e têm mais propriedade no domínio do braço sobre o instrumento. Desde o início trabalho a composição porque, se pensarmos em um pianista que estudou a vida inteira música clássica, quando pedimos: -"componha"!-, ele vai responder –"jamais!!!! ...com Chopin olhando para mim, como que eu vou compor, nunca compus na vida" –. Acredito que compor é uma torneira que você abre quando se é jovem no começo do aprendizado; isso é bom porque a pessoa não tem o senso crítico tão apurado. Contrariamente, quando uma pessoa estudou muito e nunca compôs é mais autocritico e

[77] [*] Notas da Org.

parece impossível. Fico muito orgulhoso por ter formado mais de 200 alunos de viola em Campinas e alguns deles estão com 10 a 12 discos gravados. Deixa-me muito contente saber que todos, sem exceção, meus alunos de viola compõem.

Natacha M. López Gallucci: Que diferencia as metodologias tradicionais de pesquisa e a sua metodologia de pesquisa da música popular, a partir dessa releitura sobre a cultura afro e o valor da música popular brasileira?

Ivan Vilela: Parto da leitura de Paulo Freire, que remete muito à cultura popular. Na realidade também acredito que não existe saber informal, isso é uma mentira criada pelos que detém o saber erudito e consideram que as outras pessoas não tem uma formalização; os que são práticos naquilo e não estudaram pela via do saber erudito e pela escrita musical. Um exemplo disso é Milton Nascimento, pois ele não usa partitura para compor nem para estudar. Nesse sentido, combato a perspectiva que sustenta um saber “informal”, que considero não existir; essas pessoas, que a gente chama de “autodidatas”, elas também não são autodidatas; porque a gente precisa considerar que

o arcabouço de cultura popular que acerta é muito grande e elas estão bebendo ali o tempo inteiro. Então, essa pessoa não fez aquilo sozinha, mas a partir de uma grande construção histórica, secular, de pessoas que estão jogando suas vivências práticas dentro de um caldeirão de conhecimento onde todo mundo pode acessar.

Nesse sentido, um dia uma aluna minha de viola falou que ela sofria muito “bullying”, consequência desse desvio no ensino da música erudita no Brasil. Os alunos estudam história da música desconexa da história da sociedade europeia gerando uma alienação. Não fica expresso que a música é um produto da sociedade e do tempo delas. A outra coisa é que na música erudita se trabalha sempre sobre o mesmo repertório e todo mundo tem que tocar igual; isso gera muita competição para ver qual é o melhor ginasta; quase uma olimpíada. Nesses concursos de música clássica são ginastas. Minha aluna chegou um dia na aula chorando e eu falei com ela, -“o que que tá acontecendo?”-. Ela falou que a provocavam dizendo que a viola caipira não é instrumento. Ela me solicitou o programa do nosso curso. Pois –

afirmou
– "o aluno de violão, ele sabe o que ele vai estudar no primeiro ano, segundo terceiro e quarto ano. De violoncelo também" -. Eu compreendia o que ela pedia. Na metáfora de "entra porquinho e sai salsicha" -, saem todos iguais, com a mesma visão. Eu falei não tem programa! Como não tem!? Não, eu tenho o seguinte, Marina, vamos pensarmos assim: você chegou aqui tocando só música caipira e o seu colega Pedro chegou aqui tocando rock na viola, e não sabia nada de música caipira. Como que eu vou colocar vocês dois dentro do mesmo programa?". Então eu tenho costume de puxar o aluno, de entrar no molde do aluno, entrar no molde de percepção dele do mundo. E, a partir daí, ir trazendo-o para uma perspectiva mais ampla. E, assim, falei para ela: - "você reparou que no primeiro ano nós gastamos o primeiro semestre para você descobrir a sua postura ideal de tocar? -, -"você já reparou que nenhum aluno meu de viola tem problema de tendinite?"-, porque as vezes os alunos e alunas têm que adequar seu molde ao modelo do professor... Eu faço o aluno descobrir seu próprio molde. A maneira dele, do corpo dele com o

tamanho da mão e do braço, sua forma de tocar, e vão entendendo esse processo como um todo, inclusive como se obtém mais sonoridade.

Natacha M. López Gallucci: As violas são feitas sob medida para cada aluno?

Ivan Vilela: Não, tem violas de vários tamanhos. E o que acontece é que alunos de música clássica ficam lendo partituras, ficam treinando o repertório e a aluna em questão agora também lê partituras. Também lhes dou partituras. [Rememorando a conversa com a aluna] – "você lembra que quando você entrou no curso eu te dei uma um CD de presente?, e falei, este aqui é o disco do Levi Ramiro, eu quero que você tire de ouvido todas essas músicas". Porque uma coisa é ler partituras, essa literatura para o instrumento; e outra que o aluno com esse trabalho de audição possa desenvolver e assimilar as técnicas das outras pessoas e seus aportes técnicos. Falei para ela: - "você irá ter um semestre em que trabalharemos só composição e outro em que trabalharemos arranjo. Mas não será arranjo de viola para viola, você pegará um arranjo de piano e passará para a viola; pegará uma música de uma banda como Beatles e

fará uma versão para viola" -. Assim eles saem prontos para atuar no mercado como arranjadores e instrumentista. Sabem ler uma partitura, sabem tocar músicas ligadas ao folclore, músicas eruditas contemporâneas ... ao passo que os colegas na universidade saem ou para dar aula ou para tocar em orquestra, a não ser que a pessoa tenha uma força pessoal e consiga passar por cima disso, o que normalmente não é muito comum.

Natacha M. López Gallucci: Existe um direcionamento muito grande ainda nas nossas universidades latino-americanas, porém há também uma tentativa de mudança. A partir de novas pesquisas e novas metodologias, mas ainda a gente vê essa direção, as pessoas aprendem ainda a contratar estúdio de gravação para fazer *cover,* do que compor e ficar criando, pesquisando sonoramente. Inclusive com as novas tecnologias também é possível fazer música caipira.

Ivan Vilela: Claro que sim. Eu toco viola com pedaleira, eu tenho pedais de distorção e acho maravilhoso. Costumo dizer que esses instrumentos que, têm muitas raízes, eles estão necessitando de asas agora.

Natacha M. López Gallucci: Estava pensando em tuas colocações sobre a questão do corpo, das tendinites. Acontece também nas áreas de dança, e sobretudo nos preconceitos existentes em redor das danças populares da América Latina na universidade e mais ainda no Brasil; se você é professor de danças populares não pode ensinar *ballet*. É um preconceito, se você vem de Uruguai você não vai conseguir ensinar música ou danças brasileiras. Ainda temos essa tendência do nacionalismo infringidos e colados em nossos programas de estudo das Universidades. Por exemplo, na Orquestra de Campinas tem um regente que não é brasileiro, ele está fazendo um trabalho - não estou julgando o trabalho dele -, existem algumas tentativas de diálogos latino-americanos. Há um trabalho bastante interessante entre universidades nas áreas de teatro, de música acho que são os carros-chefes. Depois já vem atrás um pouquinho a dança, vem o circo, vem outros âmbitos de pesquisa que também a universidade está tentando dialogar. Porque eles têm um *corpus* de diálogos, de formas de transmissão, de saberes que compõem o que realmente é América Latina.

Desde a trajetória de 500 anos atrás até agora pelo menos.

Queria te perguntar sobre sua concepção acerca do que são as matrizes afro na tua área. Como você vem desenvolvendo metodologias vinculadas a matriz afro no trabalho? Como se articula a produção de conhecimento tanto histórico como profissional?

Ivan Vilela: Olhando a cultura popular brasileira percebo que eu não costumo criar categorias ou diferenças entre matrizes afros, matrizes indígenas e matrizes do povo brasileiro... Eu acho que é porque está tudo misturado na realidade, então é essa ideia dentro do Saber Acadêmico de ficar criando caixinhas para colocar, para poder compartilhar as coisas, isso retira a percepção de que tudo está ligado. Para mim quando alguém diz matrizes afro eu já penso em vários grupos brancos da roça que têm negros também no meio e eles partilham do mesmo conhecimento. E então eu costumo pensar na cultura popular brasileira ou nas culturas populares brasileiras.

Você citou a ideia de que a gente tem nacionalismos, correto, cada um dos nossos países.

E a música europeia não tem nacionalismo? Será que ela se pressupõe Universal então, ou será que a música da Alemanha é igual à música da França e que é igual à música da Hungria, da Bulgária, da Espanha. Não é, é absolutamente diferente. A questão é que o próprio projeto de dominação de colonização, que os europeus impingiram a diversos povos do mundo, ele pressupunha uma ideia de que nós temos que ter um saber uniforme, um saber superior, e o resto é tudo regional. E a própria a gente repete isso dentro da academia no Brasil, não só na academia, mas no meio artístico também. Porque tudo aquilo que não é produzido no Rio de Janeiro, em Salvador, ou em São Paulo é música regional. Essas três são música popular brasileira, o resto é regional. Mas espera aí, tudo é regional na realidade.

Natacha M. López Gallucci: Eu estava justamente te provocando com essa questão, inclusive porque a questão da MPB - oposta a uma suposta produção regional-, não sei se teria um contraponto em outros países da América Latina.

Ivan Vilela: Essa construção da MPB, talvez eu esteja enganado, vinculada às gravadoras e ao

produto de mercado, o acesso que tem certos tipos de ritmos a um momento importante nos anos 60 de produção de uma nova cara para o Brasil, que não é aquela cara dos anos 20, 30, correto? Com uma nova tecnologia, um novo diálogo entre Brasil e o mundo inclusive, mostrando novos compositores e novas artes.

Natacha M. López Gallucci: Queria que você me contasse um pouquinho o que você pensa acerca disso? Como se viveu no Brasil aqueles anos de 1959, da Revolução Cubana, essa grande reviravolta que teve efeitos políticos sobre o mercado musical? Como você pensa esse momento do processo de consolidação da MPB?

Ivan Vilela: Eu acho que é muito difícil a gente fazer uma separação entre o mercado fonográfico e o que não é. Lembrando a *Missão Folclórica* do Mário de Andrade (1938), eles foram gravar em Belém do Pará e tinha um grupo folclórico de boi chamado O Pai do Campo. Todos achavam que era o grupo mais bonito. Um técnico de som de Andrade, Martin Brown, solicitou para o mestre do grupo de boi cantar uma música. O grupo começou cantar: "o chefe da polícia pelo telefone

mandou...!!". Percebe? começaram a tocar Donga, e esse que foi o primeiro samba gravado. Então considero que há uma linha muito tênue entre o mercado fonográfico e a música popular, ao mesmo tempo que ele interfere dentro dessas matrizes de música popular, os artistas do mercado fonográfico são crias também dessas matrizes de música popular; é difícil você separar o Alceu Valença, do canto repentista, esse modalizar do modo Lídio e sobretudo mixolídio. O jeito dele colocar a voz, que é de repentista, que fala um pouco anasalado, outras vezes bem aberto.

Estudei isso na música caipira no meu doutorado. O José de Souza Martins disse que a música é caipira enquanto não é gravada, depois que ela é gravada passa a ser um produto: ela vira música sertaneja. Isso de certa forma era tido por verdade. Até que o Sydney Valadares Pimentel - que é um antropólogo aposentado da Federal de Goiás -, questiona essa afirmação e pergunta: - "para quem se produz essa música, para quem se compõe, para quem se compra e consume, todo esse universo imaginário é o mesmo, então não faz sentido achar que música antes de ser gravada é caipira e depois

de ser gravada vira sertaneja.

Natacha M. López Gallucci: Interessante distinção e questionamento.

Há uma grande quantidade de material desde os estudos decoloniais que nos permitem repensar a importância dessas histórias. Gostaria de saber o que que você poderia trazer como reflexão para os jovens pesquisadores, artistas, *performers* e outros que fazem parte tanto da academia como nos grupos independentes de música?

Ivan Vilela: Eu não gosto do termo colonialismo, acho que até o nome é “colonizado”; e deveria ser então descolonialismo. A gente pega o nome em inglês e não abrasileira ele, não o portuguesa ele. Eu não gosto, porque ele ainda coloca, no centro da cena, o europeu. E é como se fosse um filho rebelde que quer sair de casa, que é América Latina, e fica brigando com o pai, o velho pai ...: - “Ah, eu não quero mais ser igual a você, até logo!” -. Temos que olhar mais para a cultura popular, porque ela dá o resultado mais prático. Bem-vindos, entrem aqui nesse caldeirão que é a nossa cultura, tanto a música clássica, o rock é tudo bem-vindo, mas, certamente, na hora que entrar no caldeirão vai

deixar de ser rock e vai virar tempero.

E eu acho que o maior exemplo disso é a própria música popular brasileira, ela é um exemplo cabal da eficiência dessa perspectiva, de um perspectivismo a partir da cultura popular. Porque as pessoas simples elas não estudam, não sabem de descolonialismo, desses modismos que são literaturas de moda. Quando entrei na faculdade estava de moda Jesús Martín Barbero, depois passou a ser o García Canclini, logo tudo era a pós-modernidade. Em seguida modernidade líquida e agora é descolonialismo ...

Natacha M. López Gallucci: E agora vem o Ivan Vilela!, a reconciliação com a nossa própria terra, nossas matrizes, nossas próprias sonoridades populares.

Ivan Vilela: Exatamente. O que eu ia dizendo, que o grande problema é que nós acabamos trazendo lentes de fora para olhar a nossa própria cultura, eu acho que é o contrário, a gente tem que olhar o mundo a partir da nossa lente. O Villa Lobos quando vai para a Europa para França, um Jornalista lhe pergunta: - “Maestro, o senhor vai estudar com quem?” - e Villa Lobos responde: - “Eu não vou

estudar com ninguém, eu vim mostrar o que eu componho" -. Essa empáfia tem um verve, uma força que é a raça da cultura popular.

Por que para vir para Europa eu tenho que vir para estudar? Eu não posso vir aqui lhe mostrar o que eu faço? que é totalmente diferente do que vocês fazem? E, na época da faculdade os alunos falavam que o Villa Lobos não sabia compor porque ele compunha igual a uma colcha de retalhos. Porque tem toda essa perspectiva beethoveniana que você tem que pegar uma ideia do "chachachacham" e fazer quatrocentos compassos de "chachachacham". Não percebem que dentro de um país que é multicultural, que tem uma multinatureza como o Brasil, não faz o mínimo sentido compor tematicamente; é muito mais fácil você compor com muitas ideias. E então o Villa, nesse ponto, ele já direciona o olhar dele para uma característica da cultura popular que é um perspectivismo, vamos pensar no perspectivismo ameríndio lá do Davi Kopenawa e do "outro cara", mas a gente fazer um perspectives a partir da cultura popular. Porque tudo que chega de fora, cai dentro do Brasil no meio do povo e deixa de ser a

coisa de fora e passa a ser incorporada, e vai sair diferente.

Porque ela fica pegando literaturas de moda como se essas fossem a maneira de ver, só que é a mesma história do aluno que estuda violoncelo, o mesmo repertório de todos os alunos. Entra porquinho e sai salsicha. Sai todo mundo com a mesma perspectiva e eu acho que é hora para a gente pegar a academia agora e jogar lá na terra, no sentido que, quando chega uma literatura de fora para mim, eu não falo para os alunos: joga no chão e cobre de terra, e espere uns dias para ver se daquilo brotou alguma coisa, se aquilo serve dentro da sua cultura. E, se não serve, despreza, vai buscar outra coisa.

Não que a gente não tenha que ter conhecimentos de fora, é claro que tem. A minha base teórica é construída, vamos dizer, um meio a meio entre escritores e pensadores estrangeiros como também brasileiros. Mas, a atitude que a gente tem que ter para com essas fontes de fora, não é pegá-las e sair aplicando e pronto. Precisamos, primeiramente, observar como elas se comportam dentro da nossa cultura.

Natacha M. López Gallucci: Pensava no método composicional do Villa-Lobos. Nessas travessias que ele fez pelo Mangue, no Rio; ele buscava vivências em um ambiente diferente da sua classe social. A partir disso ele criou, desenvolveu uma trajetória, uma caminhada, uma escuta, uma percepção háptica de certos âmbitos que nos permitem entender como gestou essa composição por fragmentos. Ela não é uma mera colagem; há uma incorporação de um saber popular acerca da modalidade de colagem. Não é só pegar alguns fragmentos, quando a gente fala coreógrafo, violonista, pianista popular ou contemporâneo, a forma de colar todos esses elementos e seus silêncios, cadências, essas formas de união, isso não é fornecido pela universidade. Entendo assim a cultura popular, ela oferece mecanismos que não são exatamente conscientes.

Ivan Vilela: Esse mecanismo lhe dá apropriação, eles não são conscientes, mas são lúcidos.

Natacha M. López Gallucci: Exatamente, mas a gente os acarreta todo momento; e os usa no momento certo, correto?

É isso o que precisamos valorizar nos

mestres, não somente dar o título, a aposentadoria, acho excelente, mas ainda não existe uma demanda dos alunos de estar perto do que eu chamo de política do corpo. De como usar a mão para não se ferir, para não ter uma tendinite, também acho que faz parte. Porque se você ficar de fora um ano por causa de uma tendinite provavelmente toda sua carreira vai ficar estragada, em algum ponto. Se você ficar mal do joelho porque você fez aulas com uma tendência que não era do corpo, porque não era da sua procura estética matricial. Falo de pequenos movimentos, laterais, para frente, para trás, coisa simples, também acontece isso e acontece na pesquisa também. Essa colagem, por exemplo, que você está chamando de trazer o inverso, trazer a pesquisa dele para áreas que ele não abordou inicialmente, mas a gente trazer esse perspectivismo para a gente pensar também, que o perspectivismo é uma "forma" também, talvez de colagem, de situações, de posições.

Ivan Vilela: Eu talvez não pensasse em colagem, mas em síntese. Porque é tudo tão misturado, tão amalgamado, aquelas coisas entram no cotidiano. Eu vou dar um exemplo para você, aqui em

Portugal, no continente, tem cinco tipos de violas diferentes e tem uma das violas que é do século XVIII, e teve dois métodos escritos. É a única viola que teve partitura e ela é muito bonita, ela é toda trabalhada, era um instrumento de gente chique. Essa viola está quase desaparecendo, porque no meio do povo, do povo simples, os objetos e utensílios ganham uma utilidade física e simbólica e continuam pertencendo àqueles povos depois de 100 ou 200 anos; eles têm aquilo ainda, porque aquilo faz parte da história deles, da maneira deles de ver o mundo. E no meio da elite não. Se a gente olhar no Eric Hobsbawm, no seu trabalho sobre o processo civilizatório humano, mostra como a nobreza vai criando códigos para se diferenciar da burguesia; na medida em que a burguesia ascendia e tinha acesso a bens culturais, a elite cria códigos de etiqueta, utensílios, ideias, dentro de um pensamento erudito, mas fugaz. É como se sempre tivessem que estar mostrando algo novo. E no meio do povo não funciona assim. No meio do povo elas são constantes, porque aquilo tem um significado histórico e simbólico na vida das pessoas. Eles não vão desistir de tocar aquela viola para pegar uma

guitarra. Pode até pegar uma guitarra também, mas elas não vão abandonar aquilo porque passou de moda, ou porque seja antiga. Porque a maneira como a cultura popular se apropria dos utensílios e a utilidade que é dado a esses utensílios, quer seja um instrumento ou qualquer coisa, é sempre uma utilidade que tem uma carga simbólica de representação de ser um veículo de manifestação dos sentimentos dessas pessoas.

Natacha M. López Gallucci: Na antropologia da dança falamos que os gestos são elementos de laço social; espécie de laços invisíveis que a gente tem de descobrir e interpretar pois têm sido incorporados inconscientemente. Esses gestos, quando entram no ritual popular, transmitem valores dessa cultura. Gostaria de saber o que pensa sobre as novas tecnologias, as propostas que estão surgindo de criação coletiva ou co-criação, de alianças virtuais, essas novas alianças que a gente está realizando *on line*. Algumas alianças são justamente em busca de algo novo. Por exemplo, os coletivos performance aqui no Brasil estão lutando por um edital de incentivo à performance. Pela primeira vez, a performance vai ser uma área, lado

a lado com o teatro, o web teatro, o cinema, a dança telemática etc. Visto que isso desfaz a figura do autor "moderno": como compositor, qual é sua reflexão em relação à autoria e a cultura popular na contemporaneidade?

Ivan Vilela: Nossa que pergunta difícil. Não sei se eu entendi.

Natacha M. López Gallucci: Reformulando. A cultura popular está modelada pela tradição do anonimato, correto? E a gente passa todo século XX gestando uma produção que valoriza a autoria, ajustando partitura, em que a figura do autor expressa uma qualidade específica aliada à estética da composição europeia.

Com as novas tecnologias produz-se uma outra reviravolta sob as políticas das interfaces, por exemplo, você tem uma mesa de som no seu computador e compõe com músicos do Japão, da Argentina, então isso nos devolve a pergunta acerca das políticas de autoria na cultura popular. Não é uma aliança entre interface e *marketing.* Você pode cuidar da sua obra e compor com outros inclusive. Por isso eu te perguntava como você percebe esse novo desafio, está interpelação que faz a tecnologia

à cultura popular, ao *status* do anônimo. O resgate e a salvaguarda são figuras do século XX que se estendem para nossas políticas atuais mas, e agora? Acabei de realizar um filme em Rede em que você participou tocando uma bela Catira... como pensarmos as novas tecnologias: somos autores, diretores, coreógrafos? Como preservaremos os *bits* que se disseminaram na pandemia? Compomos em coletivos? Qual é nosso papel?

Ivan Vilela: Interessante. Eu vou começar retomando desde um pouquinho antes. Quando eu fazia doutorado li um livro chamado *A Sociologia do Renascimento*, de Alfred von Martin. Ele mostra que a grande mudança que teve no Renascimento foi que, na Idade Média era tudo mais coletivo, cultura popular na primeira pessoa do plural e nunca do singular.

Entretanto, no Renascimento, começam a surgir os grandes gênios. Os especialistas, porque se olharmos, por exemplo, o Leonardo da Vinci, que é um homem da Renascença, é um homem da Renascença com uma ideia medieval em sua postura. Porque o medievalista não era um especialista, ele só tinha um amplo conhecimento

de tudo. E no Renascimento ele começa a ter “O” escultor de mármore, “O” escultor de madeira entalhada, então, assim vindo trazendo isso agora para esse universo, hoje, das mídias, da internet, tudo.

Eu acho interessante, porque de certa forma a gente já começa a criar um saber coletivo de novo. Esse saber, ele começa, como se as nossas criações agora, na medida em que elas são projetadas para, de uma maneira inimaginável para centenas, milhares e, às vezes, até milhões de pessoas, ela já se tornou domínio público. Na realidade, eu acho muito interessante, eu acho muito interessante. O Dorival Caymmi falava uma coisa linda, ele falava: o meu sonho era ter composto cai, cai balão e Ciranda Cirandinha. Olha que bacana.

Natacha M. López Gallucci: Quem não conhece, correto?

Ivan Vilela: Então ele almejava aquela simplicidade que é absolutamente eficaz, todo mundo ouve e sai cantando. Ele busca um pouco isso com algumas músicas, são quase folclóricas.

Enfim, eu tenho uma crença que eu acho que

eu vou dedicar agora nos meus estudos, voltando para o Brasil, para criar um arcabouço teórico para defender essa crença que o grande exemplo que a gente tem que ter dentro da academia agora no Brasil é a prática da cultura popular. Porque eles são absolutamente eficazes. Bom, pensa aí em música popular brasileira, olha o tamanho dessa música, a grandeza dessa música, essa música é fruto simplesmente da cultura popular. Claro que com coisas de fora, mas a cultura popular está bebendo de fora o tempo inteiro, ela está incorporando coisas de fora.

Natacha M. López Gallucci: É uma das artimanhas da cultura popular não?

Ivan Vilela: Isso, é a maneira na qual ela se renova. Eu me lembro de uma pesquisa de Congado em 1991 no sul de Minas. Tinha um mestre que ele já era mestre há 55 anos do Congado, porque o Mestre tinha morrido e ele jovem teve que assumir. Seu Dito Juvenal, o pessoal o chamava de "Ditovena", que era o nome dele. Porque o Congado dele tinha mulher, tinha homem, tinha trompete, tinha acordeom, tinha viola, cavaquinho tudo o que você imaginasse. Eu falei, "Seu Dito!, o que você

acha desses Congados aí que mistura um monte de instrumento”, eu estava provocando-o, ele falou: - “uai meu filho...”, eu tenho gravado isso, “uaí meu filho, eu acho muito bom porque o Congado é o mundo, se o mundo muda o congado tem de mudar. Eu só não coloquei ainda um pianinho de pia, que é um piano de pilha, um teclado porque eu não encontrei, porque na hora que eu achar um pianinho de pia eu vou colocar dentro do meu Congado” - Quer dizer, essa dinâmica de que o mundo tem que ser deglutido na medida que ele vai chegando e a gente vai comendo esse mundo e vai incorporando-o na nossa matéria.

Natacha M. López Gallucci: E os grupos têm a capacidade de transformar as coisas e transformá-las em sua linguagem.

Ivan Vilela: Exatamente. Mas é porque eles não são colonizados, na academia a gente é colonizado, a gente atribui tantos valores de superioridade, que significa nossa inferioridade diante dessa superioridade do mundo, do hemisfério Norte, que a gente acaba sendo colonizado. Agora, qual é o problema disso? A vanguarda da gente tal vez sempre será retaguarda à luz do hemisfério Norte,

de algo que a gente elegeu como uma nossa guia, que vai criando nosso pensamento, e eu acho que tem que ser o contrário, a gente tem que olhar para nossa cultura popular e colocar a ela como a nossa guia do pensamento. E aí nós trazemos as coisas de fora, os pensamentos, a literatura, mas da maneira como as pessoas da cultura popular fazem, elas incorporam aquilo e aquilo passa a fazer parte dela e cai quase no anonimato. Não é uma prática musical ou uma prática teórica de um grande escritor, da sociologia, da antropologia do que seja, na hora que ele cai na cultura popular ele vira anônimo. Vira uma prática comum.

Natacha M. López Gallucci: Você pesquisou aspectos das violas relacionadas com a África nesses últimos anos?

Ivan Vilela: Na realidade a África portuguesa somente, os arquipélagos portugueses, as Açores que não estão propriamente na África. Trata-se de uma cultura muito portuguesa. Eu tenho um colega que, quando eu cheguei aqui, já havia ido para o Cabo Verde, mas o grande arcabouço de influência de Cabo Verde é o Brasil. Quando você escuta uma morna, cantada por Cesária Évora, é a maneira

como eles receberam o samba-canção. Cesária Évora falava que tinha uma hora de madrugada em que a onda da Rádio Nacional cruzava o oceano e a gente conseguia escutar sambas-canções e assim foi construída essa música.

Natacha M. López Gallucci: É um contrafluxo – de América para África –, do que as vezes a gente não tem tanta consciência.

Ivan Vilela: Isso. É importante que nós, enquanto estampa, nós somos europeus, mas o que nos move por dentro, nós somos indígenas e africanos. A maneira como a gente percebe o mundo, por mais que a gente se esforce em perceber de uma maneira cultural erudita como os europeus, como os estadunidenses e outros, mas quem dita isso é o arcabouço de dentro. Eu vou dar um exemplo, quando o Jean-Baptiste Debret passa em 1819 pelo Rio de Janeiro e fala que era comum ver nas praças aqueles músicos ex-escravizados, que eram músicos de orquestra de fazenda, tocando música europeia, mas músicas muito antigas. E percebe que eles têm uma forma diferente de tocar que um europeu jamais conseguiria tocar. Por quê? Porque ele sabia ler partitura, mas ele não estudou estética, nem

história da música europeia. Então, na hora de ler aquela partitura, ele lia desde seu arcabouço de percepção do mundo. Então, a Polca, a Mazurca e o Scottish viraram outra coisa no Brasil. E então, isso é muito legal; a cultura popular tem essa característica de jogar, trazer as coisas para uma interioridade que o europeu não entende. O nosso arcabouço interno é uma mistura muito profunda, de muitas práticas datadas de 300, 400 anos praticada por gente pobre, simples, índios, negros. Por exemplo, fala-se que não temos influência da música indígena na música popular brasileira; então eu darei um exemplo que destrói todo esse discurso. O único país, onde as pessoas não compõem canção, mas compõem música é o Brasil. Porque aqui se fala: “eu fiz uma música” e não “eu fiz uma canção”. Caetano fala: se você tem uma boa ideia, faça uma canção.

E há uma característica dos indígenas da América do Sul estudada pelo antropólogo estadunidense Robin Michael Wright durante seus anos de trabalho na Unicamp. Em sua aula ele expos essa característica que une todos os povos indígenas da América do Sul: a música é sempre o

elemento de mediação consagrado. Sempre que vai falar com um deus ou com seus deuses, é a música quem tem de fazer essa ponte. Então você vê a importância que tem a música. E a Marlene Miranda, que está acabando agora um doutorado, ela escreve que ela presenciou diversas lutas entre grupos indígenas, onde o único objetivo era capturar as pessoas que cantavam, que normalmente eram mulheres e crianças que eram raptadas, inafiançável, eram levados para ensinar as músicas daquele povo para esse. Tamanha importância da música. Agora, essa importância que a música tem para o indígena, a ponto de fazer guerra para roubar os cantores do outro e levar para a terra dele, isso eu acho que está tão fundo dentro da gente que a gente nem percebe. Então eu acho que essas culturas, esse amalgamar afro-indígena que a gente tem, ele está dentro de nós, mesmo que a estampa seja europeia. E é isso que a gente tem de perceber na academia.

Natacha M. López Gallucci: Tem algum texto seu que você indique sobre a questão do negro, ou que você tenha abordado essa questão em relação aos tocadores e ou compositores?

Ivan Vilela: Não, não tenho. Estou elaborando essas ideias. Essa vinda para Europa foi até muito boa para isso, porque os portugueses falam: "eu queria muito, eu gostaria de conhecer o Brasil que a nossa Grande Portugal." E eu falo, não gente, nada a ver com Portugal. Vocês não têm ideia do que é o Brasil, talvez alguns edifícios, algumas leis e estruturas jurídicas, que perpetraram, junto com catolicismo, mas só. E nós estamos muito mais andados, porque a gente tem uma prática de absorção e incorporação das coisas numa velocidade que Portugal não tem.

Natacha M. López Gallucci: Sobre a pesquisa em artes populares, em música popular, como podemos pensar a distinção entre pesquisa, em sentido amplo, e demandas sociais dos sujeitos de direito?

Ivan Vilela: Eu penso assim, que a gente tem vivido uma época de afirmação de matrizes étnicas culturais no Brasil. Dos negros, dos indígenas. E isso tem trazido as pessoas pensarem que isso tudo está separado e eu acho que tá tudo junto, é difícil você falar que um negro da cultura popular é negro sem ser indígena. Para mim ele é os dois. E é português

também e é tudo misturado. Então eu acho que a gente está de novo, em função dos movimentos identitários e quilombolas e negros da periferia, indígenas das periferias das grandes cidades, a gente está de novo criando caixinha. E quem me chamou muita atenção para isso foi um espanhol aqui da Andaluzia chamado Antonio García Guttiérez (2004), que ele trabalha com o conceito de desclassificação. Você não classifica nada, você deixa que as coisas se classifiquem a partir do momento em que elas estão no campo e elas vão se mostrando. Então, eu acho que a gente está incorrendo nesse erro de novo. “ah...isso é afro, isso é indígena...”. Não, na cultura popular não existe isso, tudo está comungado.

Natacha M. López Gallucci: Afro não é uma coisa só, não é um bloco.

Ivan Vilela: Na realidade a gente poderia olhar de outro jeito. É cultura de gente pobre. Como diz o Milton Santos, em um livro de entrevista dele, ele fala que o pobre é o grande detentor das culturas populares, não é a elite ou os rico, quem mantém a cultura dos povos são os pobres. Então eu acho

melhor do que pensar em afro, indígena no Brasil, a não ser que seja leite Ninho, as indígenas definidas, os Caiapós, os Terenas, os Maxakali. E aí tudo bem, você está lidando com povos que estão, de certa forma, quase que isolados ali. Embora seja muito difícil viver isolado hoje, mas eu acho que a gente deveria pensar tudo isso como resultado de Culturas de gentes pobres que viveram no Brasil e precisaram criar significado para tudo que chegava para eles vindo de cima para Elite ou de baixo, mas tudo aquilo foi preciso ser criado um significado que é comum, então para mim congado não é uma dança afro-brasileira, é uma dança de pobres de Minas Gerais. Nesse sentido eu acho que a gente tem que parar de continuar classificando.

Natacha M. López Gallucci: Como fazer isso na universidade, na pesquisa acadêmica que basicamente é taxonômica e classificatória?

Ivan Vilela: Os movimentos identitários estão querendo criar classificações de novo e a gente tem que fugir das classificações, porque a cultura popular é inclassificável. Ela é - vamos puxar aqui o Deleuze aqui agora-, ela é rizomática, é um conhecimento que é uma raiz que ela vai para todos

os lados. Tudo está ligado por baixo.

Natacha M. López Gallucci: Trata-se do ponto de indivisibilidade ou do indiscernível. O Deleuze está mamando também nesse conceito filosófico sobre a criação. O criativo é um momento indiscernível, tem de passar pelo indiscernível que pode ter um efeito de inovação e criação.

Bom, eu fico com várias coisas aqui em suspense, é claro que a cultura brasileira ou latinoamericanas são coisas amplíssimas. Eu te agradeço muito, e para encerrar hoje esse momento, sabendo que você já está voltando para o Brasil, queria que você me diga do que você sentiu mais falta?, tanto na pesquisa, na composição, como na vida dessa sua última passagem por Portugal?

Ivan Vilela: Sinto falta do contato com as culturas populares brasileiras, porque é isso que me alimenta. Então, de certa forma eu estou subnutrido aqui, e preciso voltar. Algumas pessoas falam que não dá para voltar ao Brasil nessa situação, que fique aqui, até falaram para prestar um concurso em Portugal ou ir para outro país. Falei - “jamais!, eu não abro mão de viver no Brasil, porque a minha devoção e minha fonte é a cultura, são as culturas

populares brasileiras, então eu não quero!"

Natacha M. López Gallucci: Fico extremamente feliz por este nosso encontro e agradeço muito sua generosidade neste diálogo, Ivan. Até breve!

Referências

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia/ Brasília: Ministério da Cultura/São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1989.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é educação popular*. São Paulo: Brasiliense, 2006

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A Educação Popular na escola cidadã*. Petrópolis: Vozes, 2002.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues *A Educação como Cultura*. 3. ed. Campinas: Mercado das Letras, 2002. v. 1.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues; ASSUMPÇÃO Raiane. *Cultura rebelde: escritos sobre a* educação *popular ontem e agora.* São Paulo: Editora e Livraria Instituto Paulo Freire, 2009.

DEBRET, J.-B. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Livraria Martins, 1940.

GARCÍA-GUTIÉRREZ, Antonio. *Otra memoria es posible. Estratégias descolonizadoras del archivo mundial.* Buenos Aires: La Crujía, 2004.

MARTINS, José de Souza. "Música Sertaneja: a

dissimulação na linguagem dos humilhados" In: *Capitalismo e tradicionalismo*. São Paulo: Livraria Pioneira, 1975.

MURAKAMI, Lais. *Projeto de pesquisa estuda instrumentos de corda de Brasil e Portugal.* Disponível em: https://www.ufpr.br/portalufpr/noticias/projeto-de-pesquisa-estuda- instrumentos-de-corda-de-brasil-e-portugal/ Acessado 1/5/2021.

VILELA, Iván. "Ouvir música como uma experiência imprescindível para fazermos musicologia". In: *Música em Perspectiva*, v. 7, n. 2, Paraná, 2014. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/musica/issue/view/2535/showToc Acessado em 1/7/2021.

VILELA, Iván. *Viola Caipira*. https://ead.sesc.digital/cursos/viola-caipira/sobre

VILELA, Iván. "Caipira: cultura, resistência e enraizamento". In: *Estudos avançados* 31 (90), São Paulo, 2017.

SOLER, L. *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1995.

RUGENDAS, Moritz. *Malerische Reise in Brasilien*. Paris: Engelmann & C., 1835.

TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

EL TANGO ENTRE DOS GENERACIONES. DIÁLOGO CON LOS BANDONEONISTAS RODOLFO *CHOLO* MONTIRONI Y CARLOS QUILICI.

O tango entre duas gerações. Diálogo com os bandoneonistas *Cholo* Montironi e Carlos Quilici.

The tango between two generations. Conversation with the bandoneonists Cholo Montironi e Carlos Quilici.

Natacha Muriel López Gallucci

Desde las primeras décadas del siglo XX, la cultura popular argentina, gestada en la trama de una sociedad desigual, expresa en el tango valores eminentemente ciudadanos reflejados por las poesías de Pascual Contursi (1888-1932), Cátulo Castillo (1906-1935), Enrique Santos Discépolo (1901-1951), Homero Expósito (1918-1987), Horacio Ferrer (1933- 2014) entre otros y otras. En la transmisión de la música popular hubo siempre una incansable lucha generacional, no sin tensiones de género y étnico raciales, estimuladas o minadas por las políticas estatales que abrieron y cerraron puertas, dependiendo de la coyuntura, a tradicionalistas o vanguardistas, en pro de intereses políticos, de clase, de mercado, ideológicos, de

grabadoras asociadas al lobby radial y televisivo, o por la demanda de la industria fílmica. El retorno de la democracia en 1983 marcó un hito también para el tango en la Argentina, uniendo dos generaciones que parecían tremendamente distantes y que algunos definen como un eslabón perdido, por la cantidad de desapariciones de jóvenes artistas, pensadores y hacedores de la cultura.

En la televisión argentina fue *Grandes Valores del Tango* el programa que, mutando desde finales de los 50´ y sobreviviendo a gobiernos democráticos y dictaduras, permaneció hasta 1992 (FINKELNSTEIN, 2007), y por el que pasaron muchísimos intérpretes de todas las ideologías aproximando en su propuesta “en vivo”, músicos, cantantes y bailarines a las familias argentinas. Y precisamente en *Grandes Valores del Tango* - en la época de transición a la democracia, en 1982 -, presenta su espectáculo Rodolfo Miguel *Cholo* Montironi, quien me recibe hoy para este diálogo junto a su discípulo, y hoy maestro, el compositor y bandoneonista Carlos Quilici. Ambos representantes de dos generaciones unidas por el tango.

Figura 110. Rodolfo Cholo Montironi y Carlos Quilici

durante o Diálogo.

Fonte: Diário de Campo de la autora. 15 de diciembre 2021.

Natacha M. López Gallucci: Buenas tardes, Rodolfo y Carlos, es una gran alegría conversar con dos bandoneonistas destacados, ambos del interior de la Argentina, unidos por una historia común de lucha y de pasión por el tango. Y para iniciar el diálogo, me gustaría que me cuenten sobre sus trayectorias artísticas ¿Cómo se acercaron cada uno al bandoneón, a la música y en especial, al tango?

Rodolfo Montironi: Quería agradecerte la invitación para este diálogo y debo decir, para iniciar, que todo lo que soy se lo debo a la angelical solicitud de mi madre. Ella me regaló un pequeño

bandoneón de estudio cuando yo tenía 5 años de edad. Y, al lado de casa, había un vecino que tocaba bandoneón y me encantó. Toque “de oído” hasta los 7 años. En ese momento comencé a viajar a Rosario[78] para estudiar con el maestro Julio Barbosa, durante 5 años; y después continué 3 años con el grande Antonio Ríos[79]. En el año 1939, el 4 de diciembre, día de mi cumpleaños, debuté en la Radio Cerealista de Rosario LT3, que fue en la Argentina una de las más importantes y estaba situada en la calle Córdoba, entre Mitre y Sarmiento, en la ciudad de Rosario.

Natacha M. López Gallucci: Y ¿qué interpretó ese día con 9 años?

Figura 111: Rodolfo Montironi en la época de su debut con su bandoneón.

[78] Rodolfo Miguel Cholo Montironi nació en 1931 en Paganini, provincia de Santa Fe,

[79] Antonio Miguel Ríos (1917-1991). Biografía https://www.todotango.com/creadores/ficha/1434/Antonio-Rios

Fuente: Colección Alicia Petronilli.

Rodolfo Montironi: Ese día toqué *Flores Negras,* un tango...

Carlos Quilici: ¡Arrancó con todo, Maestro!

Rodolfo Montironi: Fue una gentileza que tuvo el locutor y periodista Don Miguel Domingo Aguiló, para mi cumpleaños; él me convidó a tocar en la radio.

Natacha M. López Gallucci: ¿Era habitual comenzar siendo tan joven?

Rodolfo Montironi: Recuerdo que comencé de muy joven a trabajar gracias a que un juez me firmó la libreta de menor de edad. Mi maestro me mandó a debutar y empecé a tocar en el barrio Echesortu, en la ciudad de Rosario.

Natacha M. López Gallucci: Carlos ¿cómo te iniciaste en la música y como fue tu acercamiento al bandoneón y al tango?

Carlos Quilici: El tango está en mí desde que nací. Principalmente por mi padre, Gerardo Quilici, que es un gran difusor del género y que lleva 52 años haciendo un programa de radio dedicado exclusivamente al tango.

Cholo Montironi: Yo escucho a Gerardo Quilici hace 50 años. Desde la época en que estaba en San Nicolás, pues además de ser comentarista radial de tango es un músico, conoce toda la historia del tango.

Carlos Quilici: Si. Fue a través de mi papá y sus amigos que conocí el tango. Mi primer contacto con el bandoneón creo que lo tuve a los cuatro años de edad a través de Fernando Tell[80], el "flaco" Tell,

[80] Fernando Vicente Tell (22/01/21 – 29/03/1995) Bandoneonista y compositor nacido en María Susana (Santa Fe) Argentina.

que venía de visita a casa; inclusive, tengo un vago recuerdo de que me haya acompañado con su bandoneón, para que cante en alguna peña [encuentro cultural típico en la Argentina].

A los 11 años, con mi amigo Esteban Di Giacinti, empezamos a estudiar juntos bandoneón con el maestro Marcelo Bompressi. Pero, luego en mi adolescencia, especialmente a finales de los años 70, el tango era visto como un "enemigo" para un joven… y entonces lo dejé, lamentablemente por algunos años. Empecé a incursionar en otro tipo de música, en el rock, en la guitarra eléctrica, hasta que pasado más o menos 10 años, a los 21, volví de nuevo al bandoneón. Retomé como autodidacta y después comencé a estudiar con otros maestros como Omar Torres (1927-2015), Domingo Federico (1916-2000) - de cuya Orquesta formé parte-, y por supuesto con Rodolfo Montironi.

Figura 112: Rodolfo Montironi

Fuente: Archivo del Autor

A fines de los años 1980 formé un trio con Gustavo Hoffman y Guillermo Street; donde componía con mucha intuición y sin mucho estudio; fue un primer momento de creatividad. En los años 90 participé de la Orquesta Juvenil de Tango de la Universidad Nacional de Rosario que dirigía el maestro Domingo Federico. Tuve algunas incursiones en la Orquesta de Tango de Rosario y en el *Quinteto Camándulaje*, que fue todo un hito en nuestra ciudad a principios de los noventa. Entre 1992 y 1995 formé mi propio conjunto *Los tauras,* primero como cuarteto y después como quinteto. Otra de mis actividades estuvo dedicada a la

Orquesta Típica que dirijo y que lleva mi nombre *Orquesta de Carlos Quilici*; creada en 2010 también en el ámbito de la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Rosario.

Natacha M. López Gallucci: Me gustaría que me cuenten acerca de la composición. ¿Cómo es el proceso creativo del tango?, ¿Realizan las composiciones desde el propio bandoneón? Comencemos por Rodolfo si les parece, la experiencia que tuvo con sus dos primeros maestros, ¿ellos le inculcaron interpretar o también fue la vocación de componer?

Rodolfo Montironi: Yo desde chico empecé a componer[81]. Así como Carlitos Quilici. Tuve suerte de que en los años 40´, en mi infancia, todo era tango. En las fiestas, desde las 9 de la mañana hasta la 1 de la madrugada del día siguiente, era todo tango. Había bailes y las *Orquestas Típicas* tocaban tango. Aún no había llegado el Rock. En las radios los músicos tocábamos todo el día

intercalados por algunos informativos o radioteatros.

[81] Tangos que grabo el cholo en 2021 y fueron compuestos en la infancia "La flor de tu sonrisa" y "Ranchereando"

Carlos Quilici: ¡Qué diferencia con nuestra época *Cholo*! Ahora difícilmente pasan un tango en la radio y menos en vivo.

Roberto Montironi: Los músicos vivían muy bien en esa época. Y realice 64 viajes a Europa y 9a los Estados Unidos de América del Norte. Toqué en Japón y China - en Asia - y en Argelia, en África.

Figura 113: La Orquesta Típica de Antonio Ríos en 1953 en el club Cruce Alberdi de calle Catamarca entre Cafferata y San Nicolás. Vemos al director de pie con el fueye en la rodilla flanqueado por los bandoneónistas José Brondel y Rodolfo Montironi y detrás de Rodolfo Montironi, el violinista Salvador Donnarumma.

Fuente: Colección Lautaro Kaller.

Carlos Quilici: Contale, *Cholo*, ¡lo que vos ganabas!, comparado con tu papá que era obrero.

Rodolfo Montironi: Sí. De chico trabajaba *a la gorra* en los bares. Había mesas en la vereda; me sentaba en una mesa y tocaba. Y jamás me robaron nada. Conseguía ganar $4 a $5 pesos por día, mientras que mi papá ganaba $1 peso trabajando todo el día como obrero.

Natacha M. López Gallucci: Que hermoso recuerdo, era una forma de ayudar en casa y a su vez una valorización de la música popular urbana, espejo de otras épocas…

Les pregunto a ambos: en torno a la transmisión del bandoneón que es un instrumento de culto para el tango ¿cómo han desarrollado sus metodologías de enseñanza? ¿Tienen preferencia por un método o han diseñado métodos propios?

Figura 114. Roberto Montironi es nombrado *Ciudadano Ilustre* de la Ciudad de Granadero Baigorria por el Concejo Municipal, 2002.

Fuente: Archivo personal del compositor

Roberto Montironi: En general uso un método de piano adaptado para el bandoneón. Basado en *El pequño pischna* de Bernhard Wolff, adaptado por Humberto de Nito (2018).

Carlos Quilici: Este método él nos lo pasó a nosotros. Lo hemos transcrito y transformado para la digitación del bandoneón con ejercicios de escala, etc. Un pilar que el *Cholo* utiliza mucho y, actualmente, lo utilizo con mis alumnos en la Universidad Nacional de Rosario.

Natacha M. López Gallucci: ¿Cómo nace la carrera de Tecnicatura en |Bandoneón[82] en la

[82] https://fhumyar.unr.edu.ar/carreras/grado/27/tecnico-universitario-en-bandoneon-

Universidad Nacional de Rosario?

Carlos Quilici: El maestro Domingo Federico creó la carrera de bandoneón en la Universidad Nacional de Rosario. Desde fines de los años 90 comencé a trabajar como ayudante de cátedra en la Escuela de Música y, cuando él falleció - hace más de 20 años -, asumimos la titularidad de esa catedra, junto con Alicia Pétronilli y, en su momento, también el bandoneonista Carlos Moyano. Cuando armamos unos Programas de Estudio[83] trabajamos con materiales de diversos métodos que nos pasaron nuestros maestros Omar Torres, el mismo Rodolfo Montironi y Domingo Federico.

Natacha M. López Gallucci: ¿Considera que se han incrementado los materiales, la información, la metodología y la didáctica del tango en los últimos años?

Carlos Quilici: Hay muchos músicos reconocidos creando métodos en el ambiente del tango, Julián Peralta (PERALTA, 2008), el método de Ramiro Gallo para violín, el de Varchausky para contrabajo, son métodos muy bienvenidos. La

[83] https://fhumyar.unr.edu.ar/carreras/grado/27/tecnico-universitario-en-bandoneon-

tecnología propicia

que músicos de todo el mundo aprendan a tocar muy bien el tango. Porque antiguamente, en la época del Cholo, había que estar al lado de algún bandoneonista por varios años, imitando, observando, sino no aprendías.

Natacha M. López Gallucci: ¿Cómo era la enseñanza en su época de juventud Cholo? ¿Usted vivenció ese "sistema de orquestas" en que los jóvenes se sumaban como tercer bandoneón, segundo bandoneón, hasta llegar a ser primer bandoneón?

Rodolfo Montironi: Sí. Y tuve mucha suerte de tocar con muchos bandoneonistas. Pasé por todo y toqué con todos.

Natacha M. López Gallucci: Hubo un momento difícil en que, inclusive, no se conseguía instrumentos. ¿Se consiguen actualmente bandoneones para los nuevos estudiantes?

Rodolfo Montironi: Carlos sabe más sobre eso porque él es lutier.

Carlos Quilici: (risas) Además de tocar hago trabajos de afinación. Puedo decir que, por suerte,

siguen apareciendo bandoneones. Hay muchos jóvenes músicos y también nuevos luthier en Buenos Aires principalmente. También se están construyendo nuevos instrumentos. Inaccesibles para la mayoría en Argentina, por el precio elevado que tienen. Por suerte, como decía, se siguen construyendo, tanto en Argentina como en Alemania.

Natacha M. López Gallucci: Cuéntenme un poco sobre el tango en el interior de la Argentina, y en específico en Rosario. ¿Existe un estilo rosarino? Y si consideran que sí, ¿tuvo algo que ver la Universidad en esa consolidación estilística?

Rodolfo Montironi: El gran maestro Stamponi decía: "El bandoneón antes de llegar a Buenos Aires pasó por Rosario". Hay muchos grandes bandoneónista rosarinos y rosarinas. De mi

época puedo nombrar a Montes, Navas, Antonio Ríos, Julio Almada, Matio**.**

Carlos Quilici: Algunos conciben que hay una escuela bandoneónistica rosarina como reporta la investigación de Lautaro Kaller en su libro (KALLER, 2010).

Figura 115: Carlos Quilici y Rodolfo Montironi

Fuente: Archivo de Carlos Quilici

Rodolfo Montironi: Cuando yo estaba con Monte, mencionaban que había una escuela de Antonio Ríos en Rosario.

Natacha M. López Gallucci: Es un hermoso reconocimiento. Fuera de la Argentina pocos exploran otros espacios territoriales para el tango más allá de Buenos Aires. Y ¿qué recuerda de Brasil?

Rodolfo Montironi: Realicé muchas giras por Brasil con el Sexteto Mayor, con Cacho Tirao, con Jorge Sobral recorriendo muchísimas ciudades importantes de Brasil, tengo muy lindos recuerdos.

Natacha M. López Gallucci: ¿Existe alguna ley en

Argentina que valorice a los maestros de la cultura con algún título, jubilación, etc.?

Rodolfo Montironi: La valorización popular es constante. Tengo cientos de reconocimientos. Pero el reconocimiento no es una ley que genere una jubilación o un título que permita ser docente en las universidades. Sigo grabando discos, pero lo producimos nosotros: el Estado no nos ayuda. En este caso mi nuevo disco lo produce la compañía de Nebbia y lo hacemos de manera independiente.

Figura 116. Fantasia (Tango) Rodolfo *Cholo* Montironi. Coreografia Natacha Muriel & Lucas Magalhaes

https://youtu.be/gjJ7XEU4_Ro

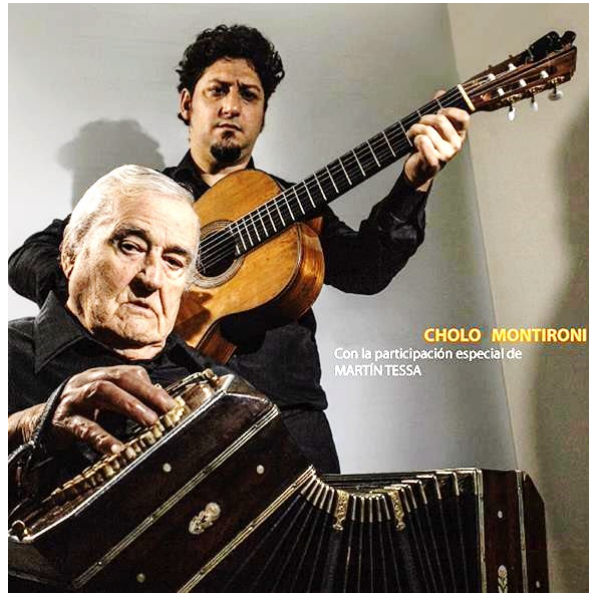
Carlos Quilici: Con respecto a lo que sería una valorización concreta de los grandes maestros de la cultura, creo que es una materia pendiente.

Especialmente en lo económico muchas veces como le sucede al maestro se le dan numerosos reconocimientos premios, pero no así una retribución económica para que tenga un mejor pasar a los últimos años de su vida. No recibe ese tipo de cosas y creo que es una gran falencia que tenemos de parte del Estado Nacional, Municipal Provincial creo que habría que revertir eso y lograr una especie de sueldo. Fondos destinados a los grandes maestros vivos de la cultura. Para que no tengan que estar luchando para sobrevivir en los últimos años de su vida.

Carlos Quilici: El Cholo acaba de grabar un disco que salió hace poco con Martín Tessa y fue elegido el mejor disco del año en Rosario. Donde también grabó algunas composiciones que hizo cuando era niño.

Natacha M. López Gallucci: ¡Que hermoso eso!

Figura 117: *Sublime Fantasia* Roberto Montironi y Martín Tessa

Fonte: Melopea https://youtu.be/EVdOCwPWcks

Natacha M. López Gallucci: ¿Qué piensan acerca de la composición del tango en la actualidad?

Rodolfo Montironi: La composición parte del estudio de la música siempre. En general, se van haciendo orquestaciones, arreglos y ahí entra la composición. Por ejemplo, hoy vamos a ensayar *Rinconeando* que compuse en homenaje a las reuniones que hacemos los tangueros en la casa de Carlos Quilici (risas).

Carlos Quilici: Actualmente estamos haciendo dos tangos nuevos. De hecho, también hoy vamos a ensayar un homenaje a mi papá, se llama *Nosotros los del tango.* Así es como se presenta mi papá -

Gerardo Quilici - cuando arranca su programa radial.

Natacha M. López Gallucci: Maestro ¿qué diferencia hay entre sus composiciones y las

de Carlos Quilici?

Rodolfo Montironi: ¡Carlos es más del 40! ¡¡¡Yo estoy más en la vanguardia!!! (risas) Yo soy de la época de Piazzolla, tengo grabaciones con la Filarmónica de Londres, con Paloma San Basilio...

Natacha M. López Gallucci: ¡Buscando siempre nuevos desafíos! ¿Y, como sentís Carlos tus composiciones comparadas a las del maestro Montironi?

Carlos Quilici: El *Cholo* tiene una influencia de Leopoldo Federico, de Piazzolla. Yo hago cosas más clásicas con influencias, a veces, de Alberto Spinetta, del rock nacional. Pero hay una generación más joven aún que la mía, que tiene una estética asociada a las búsquedas de Julián Peralta o de la Orquesta Fernández Fierro, hay de todo.

Pienso la composición siempre se da sobre el instrumento, sobre el bandoneón. Me pongo a tocar y surgen algunas ideas y voy elaborando tangos, milongas, un vals o una milonga candombe... suelo

hacer también ese tipo de ritmo donde se nota más la influencia negra y africana que es más patente en las composiciones de su primera época. Hay un gran componente del tango que tiene esas raíces afro argentinas e influenciado por la habanera.

El ritmo que era 2 por 4, luego se transformó en 4 por 8, y en 4 por 4. Eso le otorga al tango una originalidad con respecto a otras músicas populares del mundo; el tango ha cambiado su estructura rítmica, su patrón rítmico, y eso no sucedió habitualmente con otras músicas, y a pesar de ese cambio, sigue siendo tango. Comparto una composición de tango candombe:

Figura 118 Milonguerita Candombera de Carlos Quilici

Milonguerita candombera
milonga candombe
Carlos Quilici - 20/10/07
a las "milongueritas" de
Trondheim, Noruega
q = 108
To Coda
D.S. al Coda
Coda

Fuente: Archivo personal del Autor

Natacha M. López Gallucci: Ha sido una tarde preciosa. Les agradezco la gentileza de reunirse para conversar sobre el pasado, el presente y el futuro del tango.

Rodolfo Montironi: Te agradezco mucho Natacha y me gustaría dejarle un gran abrazo a toda la gente de Brasil.

Carlos Quilici: Muchas gracias, Natacha, estamos siempre dialogando y desarrollando proyectos transnacionales juntos. Hasta siempre.

Referencias

ARTEAGA, Lautaro. Tangos sentidos para bandoneón y guitarra. *Diario Página 12*. en 18/12/2020. Disponible en https://www.pagina12.com.ar/312589-tangos-sentidos-para- bandoneon-y-guitarra.

BLAYA, Ricardo García. *Carlos Quilici. Semblanza*. Disponible en: https://www.todotango.com/creadores/biografia/1776/Carlos-Quilici/

FILKENSTEIN, Jorge. *Grandes Valores del Tango, un corte y una quebrada*. Disponible en: https://www.todotango.com/historias/cronica/290/Grandes-Valores-del-Tango-un-corte-y- una-quebrada/ 20/01/2021

KALLER, Lautaro. *Cholo Montironi. Biografía*. Disponible en: https://www.todotango.com/creadores/biografia/1500/Cholo-Montironi/

KALLER, Lautaro. *El tango en Rosario: origen y desarrollo de la orquesta típica rosarina*. Universidad Nacional de Rosario, 2010.

KARUSH, Matthew, *Cultura de clase: radio y cine en la creación de una argentina dividida*, 1920-1946. Buenos Aires: Ariel, 2013

QUILICI, Carlos. *Milonguerita candombera.* Milonga-Candombe. (Partitura)

QUILICI, Carlos. *Tanguinho.* Música para el corto: *In Corpo Tango.* In: LÓPEZ GALLUCCI, Natacha M. In Corpo Tango. Campinas: Instituto de Artes, Unicamp. Disponible en: https://youtu.be/nBOrRkP9LZk

LA CAPITAL. *El "Cholo" Montironi cumple hoy 90 años y no para*. Regional. Granadero Baigorria, 12/2020. Disponible en https://www.lacapital.com.ar/la-region/el-cholo-montironi- cumple-hoy-90-anos-y-no-para-n2628137.html

MELOPEA. Discografía de Rodolfo Cholo Montironi https://melopeadiscos.com.ar/etiqueta-producto/rodolfo-cholo-montironi/

MONTIRONI, Cholo. *Una voz de bandoneón*. Disponible en: https://open.spotify.com/album/3jpjRmDULC2kPMPdgorQdE?si=B5VJ-6qPTbmfUENKdQvrtQ

NITO, José de; NITO, Humberto. *48 ejercicios de Técnica simétrica e investida.* Basado en El pequeño pischna de Berhard Wolf, 2018. Digitalizado por Ezequiel Diz. Disponible en: 48 ejercicios de técnica simétrica e invertida. 03/07/2021.

TANGO SIN FIN. *A Fundamental collection.* Disponible en: https://tangosinfin.store/en/metodo-de-tango/

Orquesta Fernandez Fierro. Disponible en:

https://fernandezfierro.com/
PERALTA, Julián. *La orquesta típica: mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango.* Buenos Aires, 2008.
PINSON, *Fernando Vicente Tell*. Disponible en https://www.todotango.com /creadores/ficha/1872/Fernando-Tell 03/11/2021.
VARCHAUSKY, Ignacio. *El Contrabajo en el Tango*. Buenos Aires: Tango Sin Fin, 2018.

TAMBOR MINEIRO. DIÁLOGO COM MAURÍCIO TIZUMBA E JÚLIA TIZUMBA

Tambor Mineiro. Diálogo con Maurício Tizumba y Júlia Tizumba

Tambor Mineiro. Conversation with Maurício Tizumba and Júlia Tizumba

Natacha Muriel López Gallucci

Natacha M. López Gallucci: Gostaria de dar as boas-vindas ao grande artista integral brasileiro Maurício Tizumba e sua filha, a artista e pesquisadora brasileira Júlia Tizumba. E, para iniciarmos, gostaria que falássemos sobre como percebem seus pertencimentos à cultura popular.

Maurício Tizumba: Eu acho que pertenço à cultura popular brasileira, principalmente aquela ligada as manifestações de matriz africana. Aí começa minha história, porque desde meus 5 anos frequentei os terreiros de umbanda, de candomblé e de congado. Meus tios, avós e minha mãe, todo mundo já frequentava e era parte desses movimentos, e eu segui. Sou daqueles que não quebrou a corrente, pois têm muitos que quebram a corrente. Eu não,

estou continuando essa corrente fazendo a minha arte, toda a minha arte é ligada às raízes e matrizes africanas, religiosa e artística, pois está tudo misturado.

Natacha M. López Gallucci: Em que âmbitos desenvolve suas obras, suas pesquisas e sua transmissão?

Maurício Tizumba: Na verdade, eu não sou mesmo um pesquisador, sou uma pessoa que faz as coisas assim, fazendo, porque nunca parei para pesquisar nada. Nasci e me criei em um estado bonito, em Minas Gerais, cuja capital é Belo Horizonte. A gente não tem mar, mas tem muitas montanhas, tem muito verde, tem muita água, muitas cachoeiras. Esse contexto nos dá uma dimensão singular da natureza, da força que vem da montanha, das matas e da água. Por isso cantamos muitas canções para as montanhas, as águas e o mato. O estado mineiro é detentor dos minerais do nosso Brasil, um estado muito explorado. E continua sendo explorado através de mineradoras, exportando esse minério para o mundo, que sai daqui praticamente inteiro e vai com pedras preciosas e ouro para fora. Lá fora eles ainda

extraem desse minério muita coisa boa, muita coisa de valor. E respondendo sua pergunta: trabalho em Belo Horizonte e daqui saio para o mundo fazendo as coisas.

Júlia Tizumba: Assim como meu pai, eu não quebrei a corrente. Dei continuidade à arte relacionada com a cultura de matriz africana. Trabalho com arte popular, tanto eu quanto meu pai, transitando pela música, pelo teatro, quanto pelo audiovisual, como meu pai, que também é ator e já trabalhou em cinema.

Meu pai faz parte da religião, ele é *congadeiro* e candomblecista, ele é um artista integral. Eu, seguindo os mesmos passos, acho que acrescentei esse lugar da pesquisa. Fiz o mestrado em teatro investigando a performance dele. Agora estou cursando o doutorado no caminho das escrevivências como diria a Conceição Evaristo, falando das minhas próprias vivências e projetos. São projetos que, fundamentalmente, trazem a questão de gênero.

Quando investiguei a performance do meu pai, o foco era o teatro negro, a negritude em geral e agora eu trago esse recorte para falar da

negritude aliada ao feminino, ao feminismo e ao mulherismo.

Essa entrada para esse lugar de pesquisa da Universidade foi muito arquitetada mesmo, foi conscientemente um ato político; ocupar esse lugar, também vou ocupar esses espaços da Universidade, da academia e sobretudo da Pós-graduação, que ainda é muito elitizado. No Brasil, a população negra é mais da metade da população. Nós somos 54% aproximadamente, mas nesses lugares de tomada de decisão, de poder, de produção de conhecimento formal, ainda há exclusão para a população negra. Por isso existem as políticas de reparação, políticas públicas, políticas de cotas para tentar fazer uma reparação do que foi, e do que é a nossa história. Quando eu vou para uma pós-graduação esse é o sentido, um ato político; porque sempre digo que o meu maior Mestre, na verdade, foi meu pai. Quando vou para a universidade, reivindicando o valor dos nossos saberes, que são esses saberes da tradição, dos segredos da rua, que têm igual ou talvez até mais valor, quem sabe? do que as teorias. A gente tem teoria na prática.

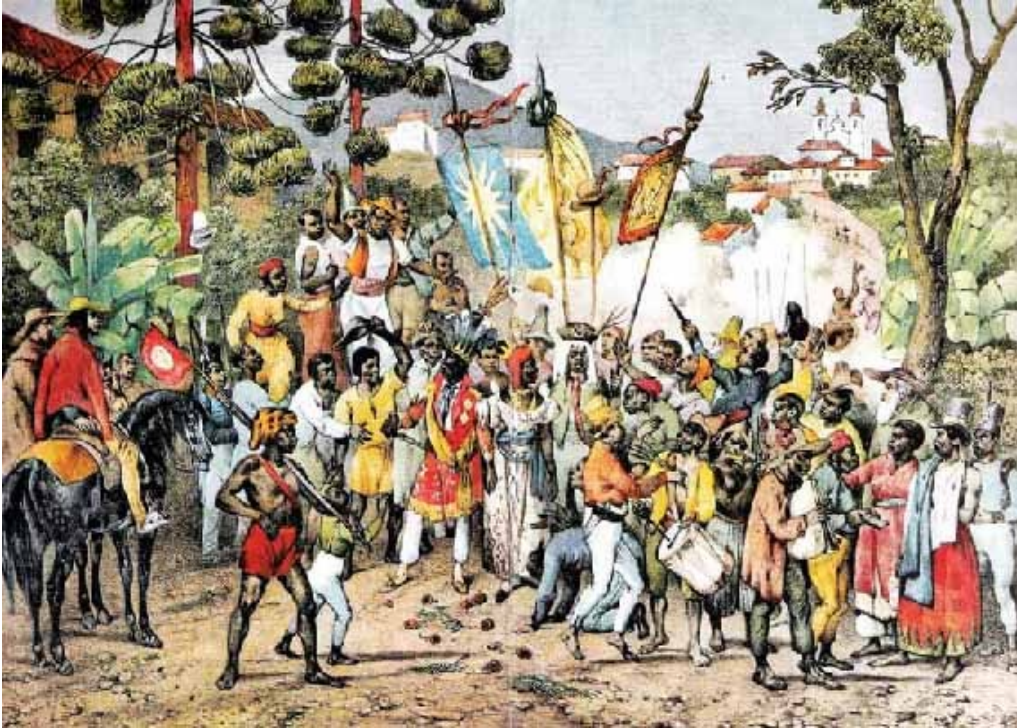
Natacha M. López Gallucci: Júlia, em que âmbitos desenvolve seus trabalhos artísticos?

Júlia Tizumba: Minha base é Belo Horizonte, Minas Gerais, e aprendi com meu pai também a girar o mundo. A gente viaja muito, nós dois, dentro e fora do Brasil. Ele começou e eu gostei desse formato de viajar, girar mundo e levar as nossas raízes para o mundo, mas tendo nosso porto seguro aqui no nosso solo de nascimento, Minas Gerais. Nosso porto, o cálice do qual nós nos nutrimos. Como o Maurício falava, "...eu sou da terra como também das águas..."

Natacha M. López Gallucci: Gostaria de saber, por gentileza, como vocês sentem a congada e o candombe? Como vocês compreendem a manifestação? E como vocês a transmitem para as novas gerações?

Maurício Tizumba: O candombe, aqui em Minas Gerais, expressa uma manifestação de matriz africana e pertence à história do reinado, à história do congado; porque o candombe é o primeiro tambor que se toca na nossa virgem ao Rosário; a primeira vez que se toca o tambor para Nossa Senhora do Rosário é tocada pelos candombeiros.

A partir daí nasce o congado, através da ação de Chico Rei, que foi um grande herói negro que a história do Brasil não conta direito para a juventude. Durante muito tempo não se falava dele. Os jovens pouco sabiam dele na nossa manifestação, porque até mesmo ela sofre muito racismo, muito preconceito e até hoje ainda sofre. A juventude, seguindo as narrativas dos meios de comunicação, rádio e televisão, viravam as costas para a própria manifestação de nosso preto velho, e dos novos que se mantinham na fé, mantinham a crença nesse tambores, nesses cantos, nessas danças do candombe. A manifestação é passada de pais para filhos.

Figura 119: Galanga, Rei do Congo que em 1745, durante as festas de Nossa Senhora do Rosário, foi coroado Rei do Congado na Vila Rica (hoje Ouro Preto) e se torna conhecido como Chico Rei.

Fonte: Gravura de J. M. Rugendas
https://eusr.wordpress.com/2012/10/20/a-nobreza-de-chico-rei/

Atualmente sentimos que a gente conseguiu avançar um pouco mais com a nossa cultura congadeira, a juventude tem voltado um pouco mais por próprio interesse, as pessoas voltaram os olhos para nossa história; e eu te diria que não todo mundo voltou os olhos para nossa história com bons olhos, é claro que alguns também com maus olhos, porque viram a gente avançando. Houve um período em que pensamos que a gente estava perdendo participantes, e agora estamos formando novos tocadores e cantadores.

Natacha M. López Gallucci: Como se produziu esse retorno dessas pessoas, dessas crianças e jovens? Em que momento histórico foi?, nos anos de 1990, 2000? É como vocês transmitiram uma coisa que já não era habitual na comunidade? Tratou-se de uma aculturação, um processo de recriar uma cultura com pessoas que, talvez, não soubessem tocar, nem dançar mais?

Figura 120: Tambores de Natal, gravado em dezembro de 2018, no Teatro Francisco Nunes, em Belo Horizonte-MG.

Fonte: https://youtu.be/GBsq_dvW1Uk

Maurício Tizumba: No nosso caso da manifestação congadeira e da história do reinado, a gente praticamente não perdeu essas pessoas, essas pessoas continuaram com a gente. Muito deles que se afastaram foi só voltar e acionar dentro deles um botão, e tudo já estava dentro deles.

Não foi só que eles viraram as costas e esqueceram tudo, foi só eles verem a importância que a gente tinha. Quando eu conto essa história eu costumo dizer o seguinte: você imagina ali o mundo mudando e se enriquecendo, principalmente no começo da década de 70, começam a se enriquecer e ter posses. Mas nosso povo preto não teve essa possibilidade de ter posses. Porque deles foi tomado o direto de ter posses. O direto de conquistar posses; e quando falo de posse, falo de posse mesmo. Não estou sendo santinho de falar que o mais importante é o ser, não, não, não e não. Se a gente já é quando a gente nasce, você ser uma pessoa, falo de ser um ser sem nada.

Natacha M. López Gallucci: Você está falando de posse, o direito à terra, o direito à cidadania? É isso mesmo?

Maurício Tizumba: Sim. Direito e acesso a emprego porque, na verdade, a gente não precisa que dê para a gente as coisas, porque a gente trabalhou muito para construir esse país e saiu sem nada. Dar o direto para a gente de escola, de saúde, não é dar, é direito. Simplesmente significa sair da frente e deixar a gente trabalhar e deixar a gente

estudar, e deixar a gente conquistar as coisas, não com mais facilidade, mas com igualdade de direitos. Então, o que eu estava dizendo é que essas crianças, hoje jovens, ao ver essa valorização, essa pequena valorização, pode transformar nossa realidade. Eu vejo a coisa indo nesta direção.

Então esses jovens, os congadeiros, sambem tocar, eles sabem cantar, eles sabem rezar, sabem tudo. Tudo da história do congado. Porque eles aprendem isso desde a barriga da mãe (risos). Na hora que pula da barriga da mãe ele continua ali, já com a gente. Essa coisa mesmo da cultura popular que eu estava te falando, que é passada de pais para filhos, as vezes você nem precisa falar o que que é. A criança cresce vendo você fazendo e ela vai realmente dar sequência naquilo que ela veio aprendendo, e então, com essa coisa de momento, dessa valorização que está trazendo nos jovens, volta com força, reocupando o espaço dos pretos velhos. Em algumas regiões, os velhos morreram e quem está são os jovens, os adultos que estão ocupando esses lugares; e assim a gente vê que cada grupo vai se fortalecendo na medida que eles vão assumido os postos, assumindo as

responsabilidades dentro da própria guarda, dentro dos próprios cultos que a gente faz.

Natacha M. López Gallucci: E aqui, hoje, temos essa passagem, é uma espécie de quadro, é uma pintura dessa transmissão entre Maurício e Júlia. Observamos o processo de valorização social e desde as próprias universidades que tentam dialogar com as comunidades e sujeitos. Como você sente esse caminho Júlia?

Júlia Tizumba: Eu sinto e percebo isso. Agora, especificamente, acho que estamos vivendo um momento crítico, onde a gente precisa tomar muito cuidado para não perder conquistas. Percebo que a gente já avançou e iremos continuar avançando.

Lembrei da afirmação do Ailton Krenak outro dia, a liderança indígena nossa aqui, ¨que o futuro é ancestral¨. E eu achei isso maravilhoso, quando meu pai fala que os jovens agora estão olhando para a gente e vendo esse valor. Como meu pai disse, na tradição, esse lugar de passar de geração em geração vai se mantendo. Mas, também no âmbito artístico, aqui em Belo Horizonte, o meu pai desenvolveu um método, que é uma oficina, que ele criou que se chama Tambor Mineiro, desde esse

lugar que você falou, desde a valorização do próprio sujeito. Ele, como um sujeito congadeiro e artista, ele criou uma escola, um espaço cultural, em que se utiliza um método de ensino, de forma adaptada, de ritmos musicais que estão dentro da tradição, para pessoas que não são da tradição, para leigos. É uma ação que contribui para a valorização, a preservação, a difusão dessa tradição e dessa cultura. Por mais que o participante não seja um guarda de congada ele pode aprender.

Assim como aconteceu com o candomblé, por exemplo, que os ritmos estão perpassando os ritmos populares brasileiros de uma forma muito natural. Ao escutar Caetano, Gilberto Gil, você vai ver um ritmo como o barravento, um ijexá. Meu pai com Tambor Mineiro vai fazendo essa ponte entre a tradição e a música popular brasileira de forma artística, algo que também contribui para essa nova geração acessar mais esse conhecimento, essa riqueza que a gente tem. Tambor Mineiro nasceu em 2001 como grupo e espaço. Daí vão nascendo outros grupos. Vão chamando meu pai para dar oficinas em outros lugares, como por exemplo o grupo Os Meninos de Minas. Porque o Tambor

Mineiro nasce com jovens e hoje em dia tem gente de todas as idades, jovens no início da juventude. Mas teve Os Meninos de Minas especificamente, que é um grupo de pré-adolescentes e adolescentes que tocam muito!

Maurício Tizumba: E hoje esses grupos, a partir das oficinas, rodam o mundo, e o Estado com editais possibilitou consolidar alguns grupos artísticos. Quando falo de grupo artístico e do fazer arte e de trazer arte, algumas pessoas se sentem feridas com a gente fazendo esse tipo de trabalho nesse movimento; de dar a possibilidade às pessoas, não da tradição, entenda-se a maioria de pessoas brancas.

Figura 121: Maurício Tizumba convida a Júlia Tizumba

Fonte Arquivo da Júlia Tizumba

Natacha M. López Gallucci: Ou seja, quando você passa uma matriz afro que tem a ver com canção, com toque, com dança, para uma população, um grupo de idosos, um grupo de adolescentes que não é, especificamente, a comunidade ou o grupo do terreiro, e você vai em outro lugar e tem muitas pessoas brancas que estão pela primeira vez... você sente que a comunidade tem uma certa resistência ou ainda está mudando também isso?

Maurício Tizumba: Em alguns lugares tem uma resistência ainda, mas eu não sofro com isso, eu continuo fazendo, porque eu aprendi há muito tempo, em algum lugar, que toda arte, sem exceção, vem da religião. Eu achei essa fala muito interessante. Eu imaginei isso, ou seja, na Grécia ou na África, porque você vai para a Grécia, e sai pelo mundo afora, você sai para a China, você sai para o Japão, aí a pessoa começa a pintar, começa a dançar, cada um com sua história vinda de alguma religião, pinta quadros, pinta tetos, canta, dança.

Tem a história de uma passagem do Rei David, que o camarada não sabia rezar, só sabia dançar, na hora de louvar o santo, ele dançava, só

dançava, e era um abençoado. E quando eu vejo pinturas pelo mundo afora, não só na Europa, eu vejo muita coisa que foi saqueada da África e na Europa repetem, copiam as coisas da África.

Eu faço esse movimento artístico, de uma forma bem estudada e bem pensada, para que todos possam aprender a tocar os ritmos que só poderiam conhecer vivendo lá dentro. E se mesmo um acadêmico for lá, estudar os ritmos, dará tudo certo, mas a interpretação da música será esquisita, porque ele não estará sentindo como é. Então, nesse caso, quando eu tiro as histórias de lá para cá, eu trago esse texto que está esquisito, mas de uma maneira que, quando eu coloco para todo mundo, a gente consegue fazer circular uma energia positiva dentro desse momento em que se vê e escuta, que aí essa esquisitice até desaparece, porque ela também não está escrita em um quadrado dentro de uma partitura. O pentagrama também atrapalha porque é quadrado.

Júlia Tizumba: O reto da nossa música é sua forma circular, então o pentagrama não dá conta de registrar todas as nuances, não dá mesmo. Quando meu pai falou que ele pensa uma linguagem

artística para transmitir a qualquer pessoa e que, tocando coletivamente, acontece, é certo. Entretanto, para tocar exatamente como são os toques de Condado, isso só vivendo dentro da tradição.

Maurício Tizumba: Hoje temos grupos em Minas Geras, na Alemanha, na Suíça. A gente está levando essa linguagem para a própria Argentina, por exemplo, desenvolvendo essa linguagem também, esse toque do Congado, que é muito orgânico. Ele é orgânico demais e a pessoa vai para o transe. Se você tira a coisa orgânica e fica escrevendo muito, acabou, o transe passa longe dessa forma de tocar.

Eu acredito demais que a gente fazendo dessa forma, inventando formas a música chega às pessoas. Se eu tenho um grupo de 30 pessoas e passo a mesma página para as 30 pessoas, está errado, porque cada um tem seu tempo, cada um vai aprender de uma forma. Então, dependendo do grupo, não tem página, é adaptação.

Natacha M. López Gallucci: eu queria perguntar uma coisa que ficou aqui flutuando: o objetivo do método, de sistematização que se realiza desde 2001 até atualidade no Tambor Mineiro, seria a

transmissão do toque, do canto, ou da dança? Qual seria o foco? Está articulado também à religião?.

Maurício Tizumba: No método a gente foca nas três coisas: canto, dança e toque. Trabalhamos no canto, música, pois o toque também é música e dança, e o movimento corporal também é música. A música faz tudo isso estar junto. É muito bom tocar e cantar qualquer canto. Você também toca e dança, Natacha?

Natacha M. López Gallucci: sim, a gente está pensando justamente sair desse padrão colonizado pelo mercado neoliberal do Tango de Salão e mostrar que nós, como dançarinos, também somos cantores e musicistas. A gente sofreu uma crivagem cultural, na afirmação de que: quem toca não dança; tem uma música na Argentina, no folclore argentino que afirma isso, quem toca nunca dança.

Mas o nosso trabalho que se iniciou no *GT de Tango e Cultura* na Unicamp e agora seguimos no Grupo *FiloMove, Filosofias, Artes e Estéticas da América Latina* com a Circulação *Do candombe ao tango* é esse. Quando canto um Tango (canta) "*Malena canta el Tango...*", canto dançando. E os alunos ficam, - Como assim? Ela canta ou ela

dança? Eu tento fazer as três coisas, tomando o tango como algo popular. Por isso acho importante o diálogo com a cultura afrodescendente, não pela afirmação de origem, já que estamos em desacordo com pensar a cultura só como um devir de uma origem, mas para unir na mesma transmissão (aula) de tango, o candombe, a milonga e o tango valsa. O racismo eliminou o candombe da transmissão de ritmos da comarca rio-platense. E o complexo cultural do tango, pensado assim, pode produzir encontros ricos, em ritmo, gestualidade etc., para os sujeitos se expressarem. Mas, conte mais sobre o Tambor Mineiro, estou achando maravilhoso!!!

Júlia Tizumba: Isso que você falou, Natacha, dessa separação das disciplinas dança, canto, toque, isso é muito branco, isso é muito colonial, sabe? Isso vem com a colonização e eu fico pensando por que eles separaram?, eu acho que para enfraquecer a gente, porque que a gente pensa nos rituais, é misturado, é interdisciplinar. Então eu sinto que o Tambor Mineiro é um pouco esse lugar.

Natacha M. López Gallucci: Júlia, eu queria te fazer uma pergunta. Teve nos anos de 1970, no movimento panafricanista, um olhar que parecia ser

mundial acerca da comunidade de luta, da resistência e da unidade africana. E agora nós estamos vivendo uns esfacelamento, por diferentes governos, tantos nos Estados Unidos, no Brasil, em vários países de América Latina, que também têm desacreditado essa possibilidade de um pensar panorâmico de luta, que estes governos não estão apoiando. Percebo que sua pesquisa avança no sentido da leitura e da literatura afro-brasileira. Está olhando só para o Brasil, ou você já está tendo laços transnacionais com ativistas em outros países?

Júlia Tizumba: Eu estou num lugar onde o desafio é muito grande e tenho refletido sobre isso, como criar espaço para a epistemologia afro dentro da academia que é eurocêntrica. Estava lendo um autor venezuelano, Jesús Tito García, que aborda as possibilidades da criança afro e aponta caminhos como o “pensamento Exu-eleguá” que é fazer Brasil-África; estou lendo Munanga que é um congolês brasileiro, e a outra linha da qual também faço parte, porque eu quis estar dentro da Universidade, dentro da academia, e para estar, eu precisei dialogar com as regras da academia eurocêntrica. Fazer o projeto, a prova, ler as

referências brancas. Eu vou falar de escrita, eu vou me referenciar em Conceição Evaristo e suas escrevivência porque ela é mineira, negra, brasileira e conversa mais com o que eu estou pesquisando. Estou escrevendo meu livro sobre a performance do meu pai no teatro. A maior parte, uns 98% das referências são pessoas brasileiras, muitas pretas; e, por exemplo, eu converso com o José de Ferro, que fala de um teatro performativo, um teatro mais interdisciplinar ou com Lehmann, que fala de um teatro pós-dramático, aí eu faço a ponte com o europeu. Quero dizer, isso que o europeu está falando minha ancestralidade já me deu, a centralidade de negros já me deu. Então e assim, eu estou descobrindo, entendendo como criar esse pensamento, esse fortalecimento...

Natacha M. López Gallucci: As vanguardas europeias, nos anos 20-30 como movimento artístico, fizeram uso de esse “negrismo”. E já tinha uma grande quantidade de políticas, e de apropriação de toda essa cultura. Podemos pensar em novas propostas de inclusão como a da medicina indígena na Argentina; é importante dar lugar a essas referências artísticas, rituais, tanto

medicinal, musical, na construção de instrumentos, isso é uma política mais adequada e digna para todos na inclusão.

Júlia Tizumba:. Agora, não só o que é copiado da África é apropriação, senão que o racismo e todos os preconceitos e opressões, deslegitimam o africano. Então, por exemplo, essa noção de arte mesmo, a arte africana é muito primitiva, quase infantil. Tem um discurso europeu assim, mas vai lá e pega e usa, e fala que ele criou, então se não só que apropria, senão que não valoriza a cultura de onde ele tirou.

Natacha M. López Gallucci: Pensando na valorização da cultura mineira, que achados vocês têm conquistado nesses anos com Tambor Mineiro?

Maurício Tizumba: Para nós tudo está junto, a dança o canto, não tem nada separado. Eu não posso fazer o Candomblé só cantando, eu tenho que dançar também, se não, não tem graça. O congado mais ainda, porque o congado dança para tudo, dança para a chuva, para o sol, dança para subir, dança para descer, dança para comer, dormir. Se você for para uma manifestação congadera, por exemplo, vai ver que tem música, canto e dança

para tudo. Resumindo, a gente reza tocando, cantando e dançando.

Aqui em Ouro Preto tem um grupo de congado, com juventude. Uns 12 anos atrás, eu passei por lá, na oficina e esses jovens eram adolescentes, agora já são jovens. A partir dessa época, eu vi que já estavam retomando a história de uma das festas mais bonitas que a gente tem, que acontece no início de janeiro. O lema deles é: "a fé que canta e dança", esse o lema do ativista, na bandeira deles. Então, no caso do Tambor Mineiro, os avanços que a gente tem tido é que tem pessoas se aproximando da nossa história com outro olhar mais favorável. Conseguimos sensibilizar as pessoas.

O Brasil é um país que nasceu racista e continua racista, e esse racismo vai continuar durante muito tempo, mesmo a gente lutando ferrenhamente, como atualmente. Hoje muita coisa mudou, coisa que antigamente, há 15 ou 20 anos atrás eu não via negros na televisão, não existia o negro para nada na televisão, nem comercial ou novela. Não nos iludimos com esse nosso avanço também, porque a luta é longa e árdua.

Natacha M. López Gallucci*:* Com certeza o racismo é estrutural em todo sentido. E nós, os “branquelos”, aprendemos um pouco a cantar, a tocar, a dançar a partir da suas metodologias, seus ensinamentos. Como você percebe às pessoas, se elas vão fazer um curso do Tambor Minero, elas têm empatia com a cultura afro? Elas conseguem aprender, conseguem cantar, tocar, dançar?

Maurício Tizumba: Sim, eu te diria que é como uma aula de alemão, a gente sabe que eles vão ter uma certa dificuldade, mas vão aprender, vão entender e vamos a sensibilizar eles. E eu acho muito legal poder passar essas coisas para os “branquelos”, como diz você, sabe? Eu acho muito legal quando você vê os branquelos se aproximando da nossa história.

Mais uma coisa, eu estou falando de arte, essa arte, que está com a gente, com os negros. Mas nem tudo preto tem que ser artista também!

As pessoas têm que entender isso. Nem todo preto tem que ser artista, a gente tem que ser todo, no campo do trabalho, da ciência, das academias. A gente tem que estar em todos os lugares, na medicina, no espaço, na lua. A gente também não

pode ficar na bobeira. Eu nasci artista, pronto, acabou. E se você fala para as pessoas, eu nasci artista e não tive chance de fazer outra coisa. Então, isso aí vou agradecer muito a minha ancestralidade, a Deus, ou seja quem for, que me deu essa possibilidade. Eu gostaria que todo mundo tivesse um tambor em casa.

Natacha M. López Gallucci*:* As crianças brasileiras recebem uma educação artística eurocêntrica. Inclusive tudo o que se faz nas festas juninas, apesar de estar relacionado com o sincretismo religioso, pelo menos essa é minha percepção. As escolas em geral *resistem* contra os espaços de resistência afro-brasileiros que buscam sensibilizar contra o racismo. O que você pensa?

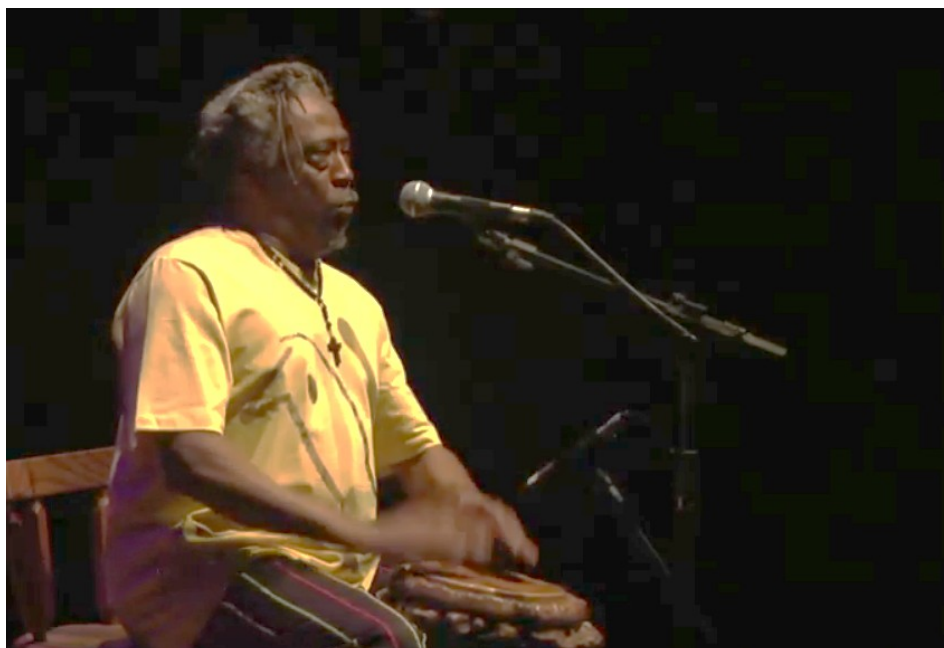
Maurício Tizumba: O Tambor Mineiro é exatamente isso aí que você está falando. Quando você traz todo mundo para a história, se produz uma peneira, alguns vão passar, outros resistem. Quando eu falo essa coisa de ter um tambor em casa, assim como você tem um piano: essa é música brasileira, isso é Villa-Lobos. Isso é lindo, eu não posso negar essas coisas lindas. Como que eu

vou negar essas coisas? Isso tudo é muito lindo! E emocionante!

Júlia Tizumba: Sobre os objetivos do Tambor Mineiro, como que a gente faz isso? A partir dessas oficinas, a partir das aulas, os ritmos e a musicalidade, a partir da dança, do toque, valorizando a ancestralidade dessa cultura. E o que fica de fora no Tambor Mineiro é esse aspecto religioso.

Maurício Tizumba: Sim, porque não posso forçar a religião. Não posso virar um sacerdote fora do congado; se tivesse que ser um sacerdote, seria lá dentro donde eu aprendi tudo. Eu não vou criar outra religião. Então, com relação a sensibilidade, a gente sempre está cantando para os orixás, todas as matrizes africanas; essas redes não são evangelizadoras, nossa religião não faz isso. Então, quem quer aprender, vai ter que buscar. Que as pessoas venham tocar tambores com a gente, vem a rezar o Pai Nosso, o Ave Maria. Em nossos meios tem muita coisa de branco, muitos puxadores de samba são brancos, as escolas de samba está toda branca, eu acredito também que o maracatu está branqueando demais, então está tudo branqueado.

Mas eu não tenho medo disso, isso aí não me assusta porque isso é nosso, agora o que me assusta e o que me preocupa é o branco pegar isso e falar que é dele, e se apoderar dessas coisas, sem colocar aí embaixo uma referência.

Figura 122: Maurício Tizumba e Sérgio Pererê Ao Vivo

Fonte: Canal de YouTube Maurício Tizumba
https://youtu.be/YMnFoAd9OqA

Júlia Tizumba: Assim, o Tambor Mineiro nasce com essas oficinas, com ritmos afro mineiros do congado, e hoje em dia a gente já tem outros cursos, então a gente também dá aula de atabaque e pandeiro, sempre relacionadas com a cultura de matriz africana.

Eu queria comentar sobre a questão da fé e da religiosidade e das misturas desse Brasil. Você viu que meu pai falou, “canta uma música” e ele cantou uma música que ele faz como Moçambique serra abaixo, que é o ritmo do congado, que tem um coro, que ele estava explicando, e a letra fala dos orixás, que eles são candomblé, então assim, porque também são coisas separadas só que o Tizumba é as duas coisas, ele é congadero e candomblecista. Então no congado reza tocando, cantando e dançando tambores e louva santos católicos.

Natacha M. López Gallucci*:* Falemos de criação. Você tem assumido enquanto cantor, ator, diferentes vozes do Brasil, porque o Brasil é polifônico. Você está falando de Villa-Lobos, que tem criado essa percepção, dentro das peças musicais, incluindo o indígena, o afro e o levou como trilhas sonoras para o cinema.

Maurício Tizumba: Concordo, ele expressa Brasil. É uma pena que as pessoas não conseguem enxergar o que Villa-Lobos fez com o indígena e o africano. O tambor de Vila Lobos está lá, claro. A gente conhece nossa forma de trabalhar, a gente

busca essa coisa de sensibilizar, e com essa gente eu acredito que pode conseguir através da arte, que a gente sabe agora mais do que nunca está usando a fala. Estou falando que agora mais do que nunca as pessoas estão usando a palavra, a frase: “a arte salva”. Aqui no congado, você vai fazer o que se chama de embaixada, quando se faz um improviso, o congado é muita coisa improvisada, como um canto de pergunta e resposta compromissada a pessoa faz um coro. Se ele quer que a pessoa faça um “chilelé”, ele canta primeiro, em seguida todo mundo canta.

Dá licença minha senhora,
dá licença de aí eu vim aqui para rezar,
esse dia de alegria e aí eu quero desejar
O rezar o Pai Nosso ou rezar um Ave Maria,
rezar noite de dia para mim proteger.

E aí você está fazendo embaixada, uma coisa sem tambor, mais a capela. Não precisa contar três, não precisa contar quatro, não precisa contar nada, não se conta nessa cultura congadera, não tem contagem para iniciar, não tem contagem para terminar.

Sobre a criação, queria dizer que nessa minha carreira, por exemplo, eu tenho umas 30 e

poucas peças de teatro, umas 34 peças, que estou lembrando outras coisas que eu fiz e não registrei. Mas nessas 34 peças aí, 28 são musicais. E para mim é muito difícil entender a música sem o corpo. Sempre me entreguei muito para fazer os musicais onde eu entrei. O último musical, por exemplo, tinha dois professores: um trabalhava com Yoga, para formar o corpo da gente para ficar bem legal, mas nessa época eu tinha 60 anos e o resto tinha 22, e eu entrando na jogada deles lá, e eu ainda tentando acompanhar essa meninada, e tal, aí chegou um amigo meu de lá e falou: sai, não faz isso não. Então vou ter que fazer outra coisa.

Nos últimos trabalhos meus, por exemplo, as pessoas pensam que podem tirar tudo de mim, de 22 anos de trabalho. Do último trabalho que eu fiz agora, com um grupo de tambores cantando uma música bonita, a música *Terra*, do Caetano Veloso, acordei um sábado de manhã, assim cheguei lá tinha um figurino para mim... eu já vi seu figurino... e tinha uma diretora de dança lá que disse: “eu quero que você faça isso que você faça aquilo, gira, corre, volta”, eu fiz tudo isso, quase morri!!! para fazer, mas eu fiz, e não sei se ficou contente, se era

isso o que ela queria... Porque, para mim o corpo no teatro é tudo, é dança. Você pode ficar caladinho sem dizer nenhuma palavra. Você pode ficar aí só com os movimentos, contar toda uma história.

Na nossa manifestação congadeira, a gente está dançando livre e você pode pular para frente, pode pular para trás, quando a gente está ali dançando, o corpo está acompanhando a letra, o corpo está acompanhando a música e contando uma história. Estou contando isso aqui, todo que eu estou falando aqui para você, também é uma coisa bem óbvia, mas é fundamental. Assim como eu acho que todo mundo tem que ter um tambor dentro de casa, todo passa pelo corpo, na busca dessa consciência. Está ali, vendo aquele espaço, está vendo aquela cena, fazendo uma troca bonita com quem está olhando. Eu acho que, dentro dessa nossa história, o corpo é fundamental, esse corpo que dança nos liga a Deus. Tudo vem de dentro do corpo, tem que ser olhado dentro da arte do movimento, com um olhar muito especial, com muito carinho, com muito amor.

Natacha M. López Gallucci: Gostaria que me falassem sobre as filosofias do corpo do Tambor

Mineiro; conjuntamente ao trabalho de conscientização, de empatia e transmissão.

Maurício Tizumba: Se trata da filosofia do corpo associada ao tambor, a gente no congado é livre, não existe coreografia dentro do congado. Às vezes, um ou outro tenta dançar junto um mesmo passo, eles fazem aquilo ali 30 segundos, não aguentam, depois um vai e pega um salto, um vai para outro lado, outro roda, aí se vê esse polimovimento, de cada um buscar com seu corpo fazer uma coisa diferente.

Júlia Tizumba: Quando estamos no âmbito do teatro se estrutura um pouco mais, mesmo assim, meu pai, por exemplo, ele é um eterno improvisador, mesmo dentro das marcas sempre há liberdade, eu percebo quando virá uma coisa genial!

Figura 123: Elenco de *Os Saltimbancos*: MaurícioTizumba, Bianca Byington, José Mauro Brant e Alessandra Verney. Direção Cacá Mourthé

Fonte: https://cbtij.org.br/09012010-os-saltimbancos/

Maurício Tizumba: Eu fiz um espetáculo *Os Saltimbacos* (BUARQUE) sobre uns irmãos, eu fiz papel de um jumento preto, macumbeiro, congadero e religioso. O camarada me chamou para fazer a "cacamoté", que dirigia essa escola da Maria Clara Machado. O que eu tinha que fazer era tocar meu tambor, dá um texto que eu tinha para dar, dançar, tocar minha gunga, que estava dentro do espaço da música, mas eu poderia fazer essa música do tamanho que eu quisesse. Se eu estivesse com fôlego, eu aumentava a música, se eu estivesse sem folego, diminuía a música, porque a música era marcada por mim. Na hora que eu desse uma marca, na hora que eu desse um salto a música parava. Na verdade, não era uma orquestra, era uma banda, pois se fosse uma orquestra, não ia parar não. Cada um era uma festa muito engraçada,

tem muito coletivo, mas também tem muito de individual nesse tipo de processo de criação.

Natacha M. López Gallucci: Considero isso uma mudança epistémica.

Maurício Tizumba: Sim, então eu pulava, até a altura do pulo era livre. Se o pulo era mais alto, ia demorar ao chegar no chão, aí seria a nota final.

Natacha M. López Gallucci: Como você criou suas peças? pesquisou para escrever?, precisou transformar em partituras suas canções?

Maurício Tizumba: Não, a gente não escreve nada e quando entra um diretor que gosta de escrever, bota tudo na partitura, mas a gente não lê nada. A gente faz com nossa intuição. Então, está lá escrito, nas partituras, tudo certinho no pentagrama. Normalmente ele escreve, quando tem que dar nota por nota e a gente ensaia onde está e pega um instrumento. A partitura já está escrita. O diretor musical manda áudio. Eu tenho que escutar isso e ensaio a voz. Quando criamos uma música e os músicos vão tocar se divide o trabalho, para quem vai cantar e para todo mundo ele manda o som gravado.

Júlia Tizumba: Se a gente convida um diretor musical para trabalhar na nossa companhia ou alguém para criar as vozes, a pessoa vai trabalhar de acordo com a gente, e quando a gente é o diretor musical, aí é nosso método. A particularidade: a gente canta, o coro repete; a gente toca, o coro repete e não tem escritura. A gente aprende fazendo.

Maurício Tizumba: Igual ao congado.

Figura 124: Maurício Tizumba e Sérgio Pererê Ao Vivo

Fonte: https://youtu.be/YMnFoAd9OqA

Júlia Tizumba: Quando a gente trabalha numa produção branca, a gente se adapta com uma pessoa branca, e uma pessoa branca, se adapta com a gente. Se a gente chama um branco para nossa produção preta, quando digo "branco" estou

falando em termo de método, a gente quer muito fulano para vir aqui a criar uns vocais porque ele é demais, e ele é branco, beleza, aí ele vem, mas ele sabe que vai encontrar esses artistas populares que não vão saber ler, alguns podem saber, mas a maioria não.

Natacha M. López Gallucci: Pondero esse um ponto bem interessante, todos os candombes de América Latina, tem coisas vinculadas com a comunidade urbana, essa ancestralidade, essa transmissão oral no tumbe em Chile, no candombe de Uruguai, Argentina, Brasil, tem essa forma de criação baseada na transmissão oral.

E a gente sempre busca encerrar esse primeiro momento, pensando nesses diálogos transnacionais, e queria lhes perguntar: o que seriam os laços invisíveis dessas culturas de matriz afro que têm resistido e que se estão se transmitindo agora, com valor agregado que é o valor da essa transmissão que foi cuidada?. Na Argentina tivemos, por muito tempo, a manifestação do candombe afroporteño dentro de âmbitos familiares, sem a visibilidade urbana que teve no Uruguai. No Chile, o tumbe está sendo

recuperado faz poucos anos. Como vocês veem isso?

Maurício Tizumba: A gente não tem a leitura musical, não sabemos escrever música. Nossa cultura oral é tão boa, que não precisa de isso não. Meu avô meu tio, não escreveram nada para mim, eu nunca escrevi na minha vida. Júlia sim.

Quando as pessoas escutam a gente tocando criando, alguns desejam escrever e colocar no papel, exatamente também para a gente ter um registro, que também acho que é fundamental, já que muita coisa nossa se perdeu, porque a gente escreveu, não registrou. Atualmente tem muita gente escrevendo, registrando; é bom quando você vê uma pessoa que chega teorizando o nosso trabalho, que é totalmente oral.

Júlia Tizumba: A gente tem percebido uma instância terapêutica no nosso trabalho, sabe? As pessoas, às vezes músicos, artistas também para conhecer essa linguagem e levar para os trabalhos deles, muita gente busca tocar como instância de cura mesmo, porque tocar é bom, porque faz bem. Então essa sede também de fazer algo que faz bem para a saúde, desde esse lugar.

Natacha M. López Gallucci. a gente vive um momento de muita sequia de relações, então tudo o que é ancestral, matricial nos propõe uma ligação. Percebo isso neste projeto, que tenta pensar como as raízes afro podem ensinar para a academia novas formas de transmissão da cultura.

Júlia Tizumba: Importante pensar as manifestações de matriz africana de diferentes países de Latino América. Como meu pai falou em relação com o corpo presente, essa relação com a religiosidade, com a fé, a transmissão oral, nos devolve para uma situação muito grave; não temos como não falar da diferença, do preconceito étnico, e dos lugares de poder. A gente está defendendo isso aqui. O dia que eu chegar para a universidade de música ou de teatro ou para uma pós-graduação, para tocar meu tambor, cantar e dançar, e isso ser suficiente para eu entrar e ganhar um título, isso será mudança, pois pode servir para ter um emprego. A gente defende que o valor é o mesmo, mas para eu ganhar o aval do valor, tenho que aprender a dialogar com o saber branco.

Natacha M. López Gallucci: E já levaram a proposta de Maurício Tizumba, para ganhar o título

de Mestre? Como funciona esse processo que possibilitaria dar aula em qualquer universidade?.

Júlia Tizumba: Redigimos um dossiê para conseguir o Notório Saber. Ele tem o título de Mestre.

Maurício Tizumba: Sim, foi um Título municipal outorgado em Belo Horizonte, eu gostei muito. E tem a ver com dinheiro.

Natacha M. López Gallucci: Esse dinheiro é mensal, é tipo uma aposentadoria?

Maurício Tizumba: Não, é uma quantidade única, é um prêmio. Foi muito legal porque a coisa mudou muito para melhor, porque no início era dois, três que concorria assim, só dava dois, três prêmios. Nessa última vez deu vinte e cinco prêmios, no ano passado. Deu para muitas pessoas interessantes, não só da área do congado, da cultura afro, passando pelo samba, a culinária. Algumas pessoas que concorreram comigo não tinham internet, então eu vi que o negócio era muito simples também, foi legal que eles fizeram uma coisa sem burocracia, sem muita dificuldade. O legal dessas coisas dos prêmios é que começaram a aparecer pessoas

influentes como o ministro da cultura e diversos prêmios.

Natacha M. López Gallucci: Fico muito, muito feliz por ter compartilhado esse momento de aprendizado com vocês. Agradeço muito.

Maurício Tizumba: Fico também feliz de poder estar aqui, ao lado da Júlia e com você trocando essa ideia, eu acho que isso aqui tem condições de construir uma história bonita para nós todos no Brasil, na América Latina toda. E isso, quando eu falo da América Latina, eu fico pensando muito a dificuldade que a gente tem para circular na própria América Latina. A gente fica com as costas viradas para nossa América, e fica com olho na Europa. Eu tenho uma história muito legal com Argentina, que foi até onde eu cheguei com a minha música, as pessoas gostando da minha história. Escutei muito tango, gostei muito, achei lindo. Então assim, eu tenho história com Argentina muito gostosa. Tive a dificuldade de não poder ir mais na Argentina. Não tem essa facilidade, mas a gente também vai mudar isso.

Júlia Tizumba: Gostaria de agradecer, eu acho que esse encontro vai no caminho que estou buscando,

acreditando que a gente possa buscar essa igualdade de direitos, esse valor. O objetivo é sempre a gente conseguir viver em paz, com dignidade.

Maurício Tizumba: E com as diferenças.

Júlia Tizumba: Em paz com as diferenças, com igualdade de direitos e paz e saúde, coisas boas para a vida de todo mundo. Então, a gente luta por meio de nossa arte, a gente luta por meio das nossas pesquisas. E eu acho que esse encontro aqui, vai ser resultado disso, as entrevistas, tipo transcrito, audiovisual, é mais um grão de areia aí, na busca para contribuir nessa transformação.

Então eu te agradeço, Natacha, fico feliz demais. Toda oportunidade que tenho de ouvir meu pai, é muito gratificante para mim, pois ele me dá muitos motivos para dar graças a Deus.

Natacha M. López Gallucci: Um grande abraço para ambos.

Referências

ALEXANDRE, Marcos Antônio. *O Teatro Negro em perspectiva: Dramaturgia e Cena Negra no Brasil e em Cuba*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

CHICO REI. Disponível em: http://napele.com.br/portfolio/galanga-chico-rei/

LEHMANN, *Teatro Pós-dramático*. Trad. Sussekind. 2003. Disponível em https://ayronbs.files.wordpress.com/2016/06/o-teatro-pc3b3s-drc3a1matico-lehmann-hans-thies.pdf

MAURÍCIO TIZUMBA E O TAMBOR MINEIRO. *Projeto Música nas Praças em Pedro Leopoldo*, Veredas Produções, 2016.

NASCIMENTO, Abdias. *Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões*. Estudos Avançados. 2004.

TAMBORES MINEIROS. Tambolelê e Maurício Tizumba, 2015. Disponível em: https://youtu.be/GTLUqO6azuc

TIZUMBA, Júlia. *Maurício Tizumba: caras e caretas de um teatro negro performativo*. Belo Horizonta: Editora Javali, 2021.

TIZUMBA, M. *Caras e Caretas*, 1988.

TIZUMBA, M. *África Gerais*, 2003. Disponível em: https://www.letras.mus.br/mauricio-tizumba/discografia/

Sites

https://pt-br.facebook.com/Maurícíotizumba/

http://napele.com.br/portfolio/mostra-benjamin-de-oliveira/

http://napele.com.br/portfolio/festejo-tambor-mineiro/

¿A QUÉ LLAMAMOS “MÚSICA ARGENTINA”? ENTRE FOLCLORE, MILONGAS, CANDOMBES Y TANGOS: DIÁLOGO CON FACUNDO SCANZI, SOL NARVÁEZ Y LAURA LAVALLE.

A que chamamos “música argentina”? Entre folclore, milongas, candombes e tangos: Diálogo com Facunto Scanzi, Sol Narváez y Laura Lavalle.

What do we call “Argentine music”? Among folklore, milongas, candombes and tangos: Dialogue with Facunto Scanzi, Sol Narváes and Laura Lavalle.

Natacha Muriel López Gallucci

En los últimos años, en la Argentina, diversas agrupaciones artísticas han dedicado sus esfuerzos a la investigación, la cartografía y la difusión de las matrices afro que conforman la cultura, la política y la sociedad del país. Me acompañan hoy Facundo Scanzi, Sol Narváez y Laura Lavalle, integrantes de la agrupación artística *Un, dos, tres, cuá*[84] ; son jóvenes músicos y docentes que desarrollan una tarea combinada de creación, composición musical, investigación y enseñanza, en especial de aspectos ligados a ritmos folclóricos y afroargentinos. Convidamos a Facundo Scanzi para abrir esta rueda de conversación y que nos cuente sobre su

[84] *Un, dos, tres, cuá.* Canal de YouTube: https://www.youtube.com/channel/UCnWLlfrCq8olZeI4Sc-vduA

formación, trayectoria e investigación.

Facundo Scanzi: Muchas gracias por la invitación Natacha. Soy percusionista y tamborero[85] Estudié el profesorado de musicología en Conservatorio de Música *Alberto Ginastera*[69] de Morón. Y ese proceso de aprendizaje no significó sólo tocar, sino también investigar qué es lo que tocaba. A los 9 años me inicié con clases particulares, siempre trabajando con las músicas afroamericanas que llamaban mucho mi atención. Con el tiempo fui haciendo un cruce entre mi historia familiar y la comunidad afroporteña; reconstruí, en ese ámbito, los antecedentes de mi familia y fui encontrando en mis raíces que soy afrodescendiente.https://cmmoron-bue.infd.edu.ar/sitio/

Actualmente, formo parte de la *Asociación Misibamba*[86], de Buenos Aires, con la que integramos la *Red Federal Afro Argentina del Tronco Colonial*[87]; junto con otras provincias como Chaco, Corrientes y

[85] Facundo tematizará el concepto de *tamborero* en el transcurso de esta entrevista.

[86] Página de la Agrupación Misibamba en Facebook https://www.facebook.com/asociacionmisibamba/

[87] Página de la Red Federal Afro Argentina del Tronco Colonial https://www.facebook.com/Red-Federal-de-Afrodescendientes-del-Tronco-Colonial-1596666513892068/

Córdoba. Trabajamos, principalmente, en la búsqueda de reconocimiento, por parte del Estado argentino, de esta tercera raíz que fue negada y silenciada, y también desarrollamos la difusión de nuestra cultura y nuestros candombes. Como investigador estoy trabajando en colaboración con Pablo Cirio en el Instituto de Musicología *Carlos Vega*[88] en un proyecto sobre *pliegos sueltos*[89] en el ámbito gauchesco y de afrodescendientes en Argentina y Uruguay.

Natacha M. López Gallucci: ¿Cómo definís tamborero?

Figura 125: Facundo Scanzi

Fonte: Fuente: *Un dos tres, cuá*. Canal de Youtube https://www.youtube.com/channel/UCnWLlfrCq8olZeI

[88] Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. https://inmcv.cultura.gob.ar/

[89] Por *pliego suelto* se concibe, en general, un cuaderno de pocas hojas destinado a propagar textos literarios o históricos entre la gran masa lectora, principalmente popular.

4Sc-vduA

Facundo Scanzi: La diferencia entre tamborero/a y percusionista es la perspectiva afro argentina. Percusionista es quien persigue percutir, golpear el instrumento. En cambio, tamborero es quien hace hablar al tambor, quien toca el cuero, no lo golpea. Es bueno entender esta diferencia porque yo lo empecé a ver también en otras prácticas, por ejemplo, en el folclore donde también se puede diferenciar entre percusionista y bombista.

Natacha M. López Gallucci: Muchas gracias por tu presentación Facundo. Sumamos a Sol Narváez a nuestra rueda para que nos cuente acerca de su trayectoria y cómo ha enlazado sus actividades como escritora e intérprete musical.

Figura 126: Sol Narváez

Fonte: Fuente: Un dos tres, cuá. Canal de Youtube https://www.youtube.com/channel/UCnWLlfrCq8olZeI4Sc-vduA

Sol Narváez: Con gusto. Soy profesora de música, de flauta traversa con orientación en música popular. Egresé de la Escuela de Música Popular de Pueblo Marechal, en Provincia de Buenos Aires y allí me especialicé en folclore argentino. También soy poeta, tengo un libro de poesía publicado en 2018 y una novela inédita. Además, con Laura Lavalle, nos dedicamos a la gestión cultural. Formo parte del colectivo LGTB en Argentina. Desde 2015 participo de *Un, dos, tres, cuá*, proyecto artístico e interdisciplinario que nace para hacer música y crear contenidos orientados a las infancias. Tenemos *un pie* en las artes escénicas y otro *pie* en la educación; abordamos también otros lenguajes como la poesía y la literatura. Me siento apasionada por este proyecto como coordinadora y cofundadora.

Figura 127: Laura Lavalle

Fuente: *Un dos tres, cuá*. Canal de Youtube https://www.youtube.com/channel/UCnWLlfrCq8olZeI4Sc-vduA

Laura Lavalle: Ahora entro yo en la rueda y te gradezco la invitación Natacha. Soy cantante, tengo una formación bastante ecléctica, entre lo formal - en instituciones como el Conservatorio de Música *Alberto Ginastera*[90] de Morón, la Escuela de Artes de *Pueblo Marechal* -, y la formación privada. Actualmente, además de guitarra, estoy empezando a tocar el bajo. En 2016, ingresé a la Licenciatura en Música Argentina en la Universidad Nacional de San Martin (UNSAM)[91], con orientación hacia el tango y folclore. Y como anticipó Sol, soy productora artística y también acompaño el desarrollo de artistas que quieren revisar sus proyectos y pensarse en el ámbito de lo cultural, en mi agencia

[90] https://cmmoron-bue.infd.edu.ar/sitio/
[91] https://www.unsam.edu.ar/

Las Lauras Producciones. En 2016 ingresé a la agrupación *Un, dos, tres, cuá*.

Natacha M. López Gallucci: La investigación histórica sobre música argentina parece atraer la atención de jóvenes estudiantes, de agrupaciones artísticas y comunitarias. ¿Cómo perciben y vivencian esa aproximación profunda entre estudios históricos y creación artística?

Facundo Scanzi: Para contextualizar las investigaciones sobre música afroargentina, podría iniciar afirmando que, durante muchos años, no tuvimos en el país una perspectiva afrocentrada; sino que se tenía un concepto de "pureza" de nuestra música nacional; y al haber tantos mestizajes y tanta invisibilización por parte de la academia, del Estado, de los medios de comunicación, de las escuelas, parecía que la música afroargentina ya no existía más. Cuando en realidad siguió existiendo.

La música afro en el país se guardó y cultivó en la intimidad de las familias afrodescendientes desde principios de 1900. El candombe porteño, cuya manifestación era pública en el siglo XIX,

siguió vigente, pero resguardado en el ámbito comunitario de esas familias. Observamos que en Argentina las investigaciones, en general, apuntaron a las manifestaciones públicas; por ese motivo algunos teóricos llegaron a afirmar que ya no se practicaban más. Entre los años ´60 y ´70 se estudiaron los bailes de carnaval organizados por la comunidad afro en la Casa Suiza[92]. Algunos investigadores decían que era una copia "mal aprendida" del candombe uruguayo; cuando, en realidad, hay amplia diversidad de candombes.

Considero que, con las investigaciones de George Reid Andrews, a fines de los años 80´ comenzaron a aparecer nuevos investigadores:

---

[92] El Shimmy Club fue el espacio de la comunidad afroargentina para celebrar el carnaval porteño. Funcionó en la Casa Suiza (Rodríguez Peña 254, entre Sarmiento y Juan D. Perón) desde mediados de la década del 20 hasta fines de la década del 70. Durante ocho días al año, este espacio abría sus puertas para dar lugar al encuentro de las familias afroporteñas. Allí llegaban las negras y los negros a disfrutar del carnaval, sin pensar en su vida cotidiana, si habían alcanzado mejores condiciones sociales o si algunas de esas familias sostenían en el día a día más o menos la conexión con sus raíces afro. "La Suiza", como la llamaban, era un ritual en sí mismo. In: Biblioteca del Congreso. Argentina. https://bcn.gob.ar/muestras-virtuales/el-carnaval- afroporteno-en-el-shimmy-club.

Norberto Pablo Cirio, Alejandro Frigerio, Marta Goldber, Gustavo Goldman, Lea Geler, entre otros, que trabajaron desde una perspectiva afrocentrada. Paralelamente, la comunidad afro, buscó reconocimiento y representatividad.

Figura 128: Década del 60. José Cubas junto al percusionista José María, interpretando ritmos africanos.

Fuerte: Biblioteca del Congreso. Argentina. https://bcn.gob.ar/muestras-virtuales/el-carnaval-afroporteno-en-el-shimmy-club

Hay que tener en cuenta el interés por lo afro, a fines de los años 80´, se tornó masivo, al punto de cierta indistinción entre los diferentes candombes. Fue en esa coyuntura que el colectivo

afroargentino empezó a abrir sus puertas, cerradas tiempo atrás por causa de la discriminación étnica racial, la burla y la exclusión social. Enfrentando la discriminación, son ejemplos de este proceso la creación de la Asociación Civil *Casa Indo-Afroamericana de Santa* Fe[93] que cuenta con más de 30 años de existencia; la *Asociación Misibamba,* que en 2021 cumplió 13 años, velando por que no se cree un producto de comercialización como ha sucedido con otros aspectos de la cultura afro.

Natacha M. López Gallucci: Laura y Sol, ¿cómo conciben sus propios trabajos de producción, enseñanza y creación a partir de ritmos afroargentinos?

Laura Lavalle: Debo decir que desconozco si tengo alguna raíz afrodescendiente; considero mi trabajo ante todo una búsqueda. Cuando tenía 22 años comencé a tocar en una banda que hacía música afroperuana y afro uruguaya (candombe uruguayo). Así comenzó mi inquietud por conocer la historia cultural del Río de la Plata. Luego, con Facundo y *Un, dos, tres, cuá* realizamos una exploración seria

[93] Casa de la Cultura Indo-Afro-Americana *Mario Luis López.* Santa Fe, Argentina - Email: indoafro@hotmail.com

y comprometida donde también reflexionamos sobre la otredad. Para la sociedad argentina, los esclavos eran los otros, los pueblos originarios han sido otros y está instaurada la idea de identificarnos más con el ancestro europeo (italiano, español, etc.).

Empezamos a percibir la historia de otra manera y a plantearnos preguntas nuevas; y ese es el lugar donde me ubico como educadora y como intérprete en música. Creo que habitar la pregunta y habitar los márgenes que nos plantea la pregunta nos pone en un lugar más sensato; para no ubicarnos en el lugar de portadores de la verdad. Eso es muy importante para todos los que genotípicamente no tenemos rasgos pardos o morenos, ser conscientes de cómo podemos contribuir también al reconocimiento de la historia de América Latina, de sus estados, políticas y también de la cultura.

Natacha M. López Gallucci: Y ¿cómo te percibís en la creación y en el momento en el que impartís clases y dinamizás los ritmos afrodescendientes?

Laura Lavalle: El relato de mi historia familiar fue siempre europeizado. Por vivir en zonas muy

urbanizadas tuve contacto con el folclore argentino recién a los 20 años. Hasta ese momento mi vínculo con la música era desde el rock, el pop y me encontré con los ritmos argentinos y latinoamericanos recién al ingresar a la Escuela de Música Popular. Como educadora me parece importantísimo acercar estas músicas a los niños ya desde el nivel inicial.

Natacha M. López Gallucci: Como agrupación ¿qué opinión tienen sobre la cuestión de la apropiación cultural afro en Argentina?

Figura 129: Década del '60. Baile de "Candombe Porteño" en el sótano de "La Suiza".

Fuente: Biblioteca del Congreso. Argentina. https://bcn.gob.ar/muestras-virtuales/el-carnaval-afroporteno-en-el-shimmy-club

Facundo Scanzi: Siempre sostengo que no es el espejo el que me interpela, sino la música, en especial el tambor. Cuando hablamos del concepto de apropiación cultural y sus límites pienso que, si yo no me apropiaba de la cultura afroargentina, nunca hubiese llegado a conocerme. El proceso en Argentina de blanqueamiento fue tan grande que necesitamos apropiarnos; siempre en términos respetuosos, desde un acercamiento genuino, por la necesidad interna de buscar. Preguntarse cada uno sobre sus orígenes ya es un montón y la música nos interpela. En principio, por estar de moda o visibilizarse, está bueno que interpele y que se acerque la gente. De hecho, desde el Grupo *Misibamba* y desde la *Red Federal* incentivamos eso. La historia la construimos entre todos y cada uno tiene una piecita del rompecabezas que no se sabe dónde va a acabar.

Figura 130 Facundo Scanzi, Sol Narváez, Laura Lavalle

Fuente: *Un dos tres, cuá*.
Canal de Youtube
https://www.youtube.com/channel/UCnWLlfrCq8olZeI4Sc-vduA

Sucede que por mucho tiempo hubo alguien que se dijo ser la palabra autorizada para hablar de negritud. Como planteaba [Lauro] Ayestarán, en el círculo uruguayo, para decir que una música tiene procedencia europea no se necesitan pruebas, para decir que es indígena se necesitan muchas y para decir que una música es de descendencia afro se necesitan pruebas en exceso. Entonces hay que encontrar un equilibrio. En el caso del candombe, Argentina se abrió con *Misibamba* para el que quiera conocer lo haga. La clave del candombe porteño es su historia. Necesitas conocerla para saber cómo tocarlo. En término generales nadie es la autoridad; hay investigadores que trabajan con la comunidad. Creo que es fundamental caminar a la

par y también construir nuestra historia en voz propia. En Argentina necesitamos que la gente se sume con respeto.

Sol Narváez: En la medida en que todavía hay deudas de resarcimiento histórico en cuanto a derechos sociales, económicos y culturales, se da en todas las minorías oprimidas e invisibilizadas de Latinoamérica, ese conflicto va a existir. Por ejemplo, en el ámbito educativo observamos que sigue faltando mucha bibliografía sobre cultura afro.

Facundo Scanzi: Considerando el aspecto educativo percibimos que falta una ley, una política, un diseño acorde a los lineamientos de la ONU en torno a la afro descendencia; en Argentina tiene que haber políticas en ese sentido pues hay diversidades dentro de lo afro. Entonces hay problemáticas distintas que hay que entender a la hora de aproximarse a la temática y hacerlo con respeto.

Natacha M. López Gallucci: ¿Cómo lo materializan en las clases? ¿Cómo transmiten actualmente el candombe afroargentino y la resistencia histórica que se gesta en nuestro país?

Sol Narváez: Yo primero intento retomar los aspectos históricos; el tema de la trata de esclavos

en Argentina que es un tema negado, no problematizado en la escuela; los mitos que hay en relación con la trata esclavista en Argentina y cómo se difundió en las efemérides de los libros educativos. Para mí esa contextualización es clave para empezar, y lo he llevado al aula de distintos modos dependiendo de las edades con las que estaba trabajando. Planteando, por ejemplo, ¿por qué el "9 de Julio" no tocamos candombe y por qué el "25 de Mayo" sí?, ¿quiénes eran los esclavos?, ¿De dónde venían?, ¿Qué sucedió con ellas y ellos? Y, en cuanto a los aspectos musicales, empezar humildemente a rastrear en algún repertorio, la transmisión oral, aprender una canción y saber que es afroporteña, afro argentina, saber que existe la música afro argentina y que se toca con el tambor. Llevar esa información al aula es importante.

Natacha M. López Gallucci: Y ¿haces tocar a los niños y niñas?

Sol Narváez: Si. Aunque yo no soy percusionista ni tamborera he hecho una transposición didáctica con mis herramientas como profesora para que podamos en el aula tocar con lo que tengamos, por ejemplo, con pupitres o mesas disponibles en la

escuela. Trabajo con el material didáctico que generó el educador e investigador Augusto Pérez Guarnieri *África en el aula* (GUARNIERI, 2007). Donde, si bien se plantean un montón de ritmos afro de todo tipo de origen, introduce una cosmovisión que tiene que ver con retomar la idea de la grupalidad, de inclusión; de una manera muy distinta a la que estamos acostumbrados y donde el docente ocupa un lugar de poder. Ese método aborda, en cambio, una idea de inclusión donde estamos todos adentro tocando, nadie se queda afuera. Y esa es clave para la escuela pública dada la escasez de recursos con los que contamos. Tenemos mesas, un tambor roto y tres panderetas. Entonces se trata de hacer una transposición didáctica, tocando con humildad con las herramientas que vamos adquiriendo para generar un contexto propicio es clave, independientemente del nivel de enseñanza en el que estés para después llevarlo a la práctica, a recrear; estimular para que los estudiantes hagan sus propias producciones. No quedarme sólo en transmitir esa canción y listo. Estamos en la búsqueda creativa y eso ya nos empodera como educadores.

Figura 131: *Ala mio krodeia* (Canción Tradicional afroporteña)

Fonte: *Un, dos, tres cuá*
https://youtu.be/IXZ4v82K2VI

Laura Lavalle: Creo que lo importante sobre todo es abrir la pregunta, poner esas palabras en juego de niñas, niños. Yo vengo trabajando mayormente en nivel inicial, entonces a veces esa transposición es compleja. Hay que tener en cuenta el respeto y una sinceridad. Pues, sucede qué es polémico decir qué es argentino y qué no. Incluso al estudiar la Licenciatura en Música Argentina, todo el tiempo está eso en tensión.

Natacha M. López Gallucci: ¿Cuándo enseñas música afro argentina a niños pequeños como trabajás la cuestión de la “raza”? ¿Combinas ritmos afro con los tradicionales del folclore nacional?

¿Cómo se los presentás?

Laura Lavalle: Los trato de poner en el contexto a través del paisaje y con las raíces de los pueblos originarios con que puedan estar involucrados. Muchas veces trabajo con lo que ellos traen, sus orígenes y sus identidades, también teniendo en cuenta que el concepto de país, de territorio está todavía en construcción.

Natacha M. López Gallucci: En Argentina aún no hay una ley que reglamente o torne obligatoria la enseñanza de la cultura afroargentina, ni de los pueblos originarios, como la LEI Nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003 de Brasil[94]. En los últimos años fueron sumándose recursos para los docentes como *Pretagogía*, de Sandra H. Petit (2015), libros sobre la filosofía en la danza, en la capoeira, sobre educación quilombola; trabajos de sociología de la educación afro centrada desde el candomblé, o desde la música del sur, que serían los candombes de la región de Pelotas (Paraná, Brasil) entre otros, reinados en que el Rey Candombe se toca y danza

[94] La ley torna obligatoria la enseñanza de Historia y Cultura Afro-Brasileira en la Educación In: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm

en Brasil. ¿Qué reflexión tienen sobre la carencia de una ley de educación afrocentrada en ese sentido?

Facundo Scanzi: En la medida en que no se sistematiza o no se trabaja seriamente, esos materiales no están disponibles. Entonces nuestra propuesta para llevar al aula es fruto de esa búsqueda. Tenemos también un compañero afrodescendiente que está comprometido con ese activismo, con ese trabajo de investigación. Notamos que se dicen muchas cosas sin fundamento cuando se habla de lo afro en Argentina. Por eso también desarrollamos el taller *Volver presenciales los contenidos ausentes*[95] para, humildemente, empezar a hacer algún aporte.

Natacha M. López Gallucci: Me parece importante porque se puede ser un excelente tamborero, tecladista o incluso improvisador, pero, en el momento de la transposición didáctica es necesario hacer una selección de materiales y también hacer sentir a todos que están participando de la clase. Me parece que Un, dos tres, cuá realiza una tentativa de sistematización. ¿Podrían comentar

[95] https://youtu.be/OsfgYrM0x-I

los efectos que perciben desde el lugar del sujeto educando?

Sol Narváez: Creo que incluso a nivel de la Universidad sigue habiendo una invisibilización. Partiendo del nombre “música argentina”, ponemos mucho en juego. ¿Qué es la música argentina?, ¿qué se incluye y qué no? Pues lo afro en esos lugares está mínimamente mencionado. Entonces a la hora de ir a las aulas es complicado si uno no se pone el objetivo de ir un poco más allá y encontrar material para realizarlo. No sé si me lo hubiera planteado de no entrar en *Un, dos tres, cuá.*

Natacha M. López Gallucci: En Brasil hay diversas pesquisas sobre la temática, en que se enlaza el tocar, el danzar y el batucar, por ejemplo, en la obra de Zeca Ligiéro (2011), como contribución de la matriz afro a la cultura. ¿Les parece que aún persiste en Argentina el dicho “el que toca nunca baila”? El que hace música para la escuela ¿es diferente de quien compone en lo comercial? ¿Qué piensan sobre esa división, a veces tajante, del trabajo artístico?

Laura Lavalle: Tal vez cada uno llegó a la música de diferentes maneras, pero es la forma en que vamos encontrando de pararnos en el mundo y de ver quiénes somos. A su vez desde la educación podemos contribuir a algo mucho más grande y eso es lo interesante, aunque muchas veces no se le da el valor que tiene en el ámbito académico. Y, en numerosas oportunidades, también está escindido ese rol: el que hace música para la escuela y el que hace música para escuchar o para concierto. Nosotros sentimos esos dos mundos tal vez de distintas maneras, pero los sentimos como complementarios.

Facundo Scanzi: Para mí la filosofía es clave, significa abordar la música no disociada de otras disciplinas. Empezar a romper con esas divisiones es dar lugar a la inclusión. Pensar orientados a las infancias ha sido nuestra tarea. Sobre todo, hay que considerar que lo afro argentino, el tronco colonial está más cerca de lo que pensamos y poder entender eso es complejo. pero los chicos lo entienden.

Natacha M. López Gallucci: Dentro de *Un, dos, tres, cuá* ¿cómo se fusionan los instrumentos que

interpretan, el estudio técnico de cada instrumento, con las búsquedas históricas, estéticas, didácticas?

Sol Narváez: A lo largo de estos 5 años trabajando juntos y muchos más de una vida artística ha habido muchos closets de los cuales hemos salido en un plano personal, artístico y académico. Y muchas veces es la propia institución la que nos formó la que impone estructuras. He vivido eso como una tensión dentro de mi formación educativa y después como artista. Pude construir colectivamente un proyecto en el cual yo me sintiese cada vez más reflejada en esta complejidad artista-docente. En la agrupación tuve la posibilidad de entender que lo afro va más allá de lo afro argentino y de cinco canciones. Creo que empezamos a entender que son cosmovisiones que existen y que están vigentes; no sólo es hablar de un árbol genealógico o de un acontecimiento que pasó hace 300 anos. Son cosmovisiones que están vivas; mucho más que un repertorio, un instrumento; pues somos mucho más que el instrumento que tocamos. Entonces vamos nutriéndonos con esas cosmovisiones para construir otras realidades

Laura Lavalle: Buscamos poner en diálogo la

educación musical y producir contenidos artísticos originales desde el grupo, poner en valor el papel de la educación musical a la hora de transmitir y crear un patrimonio cultural que nos transciende.

Natacha M. López Gallucci: ¿En la sala de aula, hay una división entre el canto, la interpretación instrumental y la danza? ¿Cómo podríamos pensar la transmisión del candombe afro argentino contemplando esos tres elementos, esos tres protocolos que traen técnicas rítmicas, corporales y vocales?

Facundo Scanzi: Si bien hay una forma didáctica o más específica de cómo transmitir una canción, para aprenderla más rápido, o un paso de baile, o una forma de interpretación vocal, para mí lo esencial es la espontaneidad de estar compartiendo. Eso, por ejemplo, lo veo muy presente en los chicos, en la murga porteña, un género que también está dejado de lado, donde hay multiplicidad de roles para un solo chico y el aprendizaje se torna exponencial.

Natacha M. López Gallucci: Cómo materiales para la sala de aula, ¿cuáles son las composiciones de *Un, dos, tres cuá* a partir del candombe afro argentino?

Facundo Scanzi: Elaboramos diversas composiciones que pueden encontrarlas en YouTube. Algunas inclusive sobre géneros muy cercanos al candombe como la milonga surera, el tango, la milonga urbana. Pueden ser aprovechadas en sala de aula para trabajar desde una perspectiva afro observando la relación con el candombe porteño, la zemba[96] vieja afroargentina y buscar similitudes melódicas y rítmicas. Creamos una serie de relatos sonoros que estamos terminando que se llama Cris, la cuarentena y la exploración musical donde la música ciudadana[97] está en primer plano. En uno de los capítulos trabajamos la cuestión histórica del repertorio afro porteño tradicional y sus carnavales en la Casa Suiza.

Sol Narváez: Pienso que en la sala de aula es rico el trabajo de encontrar lo parental entre la música que más conocemos: la milonga surera, el tango, es enriquecedor también a nivel personal. Lo sentimos cuando fuimos preparando el taller y hacer la serie

[96] Zemba, también conocida como charanda, es una danza religiosa afroargentina que forma parte del Culto a San Baltazar (CIRIO, 2002).

[97] *Música ciudadana* es una forma de denominar al tango en la Argentina.

de relatos sobre las chacareras, sobre una revisión del propio material de 2017 y 2019 con el disco *Un dos tres cuentos*, un proyecto que buscaba hablar sobre el origen de instrumentos representativos de la música argentina. Destaco en nuestros últimos trabajos que la portavoz es una niña; la mirada puesta desde la infancia.

Laura Lavalle: Nuestro eje en Volver presentes los contenidos musicales ausentes fue siempre contextualizar los relatos ficcionales en este cruce entre la producción musical y los contenidos artísticos. Son narrativas ficcionales que tienen que ver con el concepto de la construcción de la identidad y desde ahí invitamos a una reflexión para que cada participante pueda conectar sus propias búsquedas.

Sol Narváez: Y en eso consideramos a la poesía, al lenguaje poético, como una gran aliada para estas investigaciones; dejar de pensar que investigar es sólo una búsqueda documental y entender que podemos tener otro tipo de acercamiento más subjetivo y a su vez colectivo; y cómo la imaginación nos permite gestar relatos en ese sentido. Tal vez con el tiempo se van desdibujando,

nunca lo sabremos, pero dan visibilidad, nos permiten pensar; entonces creo que la poesía - en este caso - es tan importante como la música, como una pareja de investigación poesía-música que van de la mano.

Laura Lavalle: Agradezco muchísimo este momento de compartir sobre las perspectivas tanto subjetivas como de docentes, investigadores, intérpretes y artistas.

Sol Narváez: Primeramente, muchas gracias por la invitación, muy enriquecedor el intercambio. Dejamos la invitación para que escuchen nuestros contenidos, nuestro disco y todo lo que venimos produciendo en estos años, en particular Cris, la cuarentena y la exploración musical y el espacio de formación que inauguramos este ano que se llama Volver presenciales contenidos ausentes que se inauguró con la temática de la cultura y la música afro argentina pero que se irá desarrollando también con otras temáticas.

Facundo Scanzi: Muchas gracias por el espacio, por tener en cuenta la cultura y la música afro argentina. Es muy significativo. Y por considerar el abordaje a la hora de la transmisión porque a fin de

cuentas lo importante es eso: seguir manteniendo el fuego vivo.

Referencias

CIRIO, Norberto Pablo. Prácticas musicales de procedencia afro en el culto a San Baltazar: La "charanda" de Empedrado (provincia de Corrientes, Argentina). *Rev. music. chil.*, Santiago, v. 56, n. 197, p.09-38, enero 002.

CIRIO, Pablo. ¿Cómo suena la música afroporteña hoy? Hacia una genealogía del patrimonio musical negro de Buenos Aires. En: *XIII Jornadas Argentinas de Musicología*. Instituto Nacional de Musicología, La Plata, 2006.

CIRIO, Pablo. Ausente con aviso ¿Qué es la música afroargentina? En: Sammartino, F. & Rubio, H. (Eds.), *Músicas populares: Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina.* Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2008, p. 81- 134.

FRIGERIO, Alejandro. “Negros” y “Blancos” en Buenos Ares: Repensando nuestras categorías raciales. In: Maronese, L. (Org.). *Buenos Aires Negra. Representaciones, prácticas y de las comunidades Afro. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico-Cultural de la ciudad de Buenos Aires*, BA, 2006.

FRIGERIO, Alejandro. *De la desaparición de los negros a la reaparición de los afrodescendientes: comprendiendo las políticas de las identidades negras, las clasificaciones raciales y de su estudio en Argentina*. Córdoba; Buenos Aires CLACSO, C.E.A.-U.N.C., Córdoba, 2008.

GELER, Lea. *Andares negros, caminos blancos:*

afroporteños, Estado y Nación. Argentina a fines del siglo XIX. Rosario: Prohistoria Ediciones; TEIAA (Universidad de Barcelona), 2010.

GOLDBERG, Marta. La Esclavitud en el Río de la Plata. In: PACHECO, G. (Coord). Sitios de memoria de la Ruta del Esclavo en Argentina, Paraguay y Uruguay. Argentina: Ed. UNESCO, p. 9-12, 2010.

GOLDMAN, Gustavo. *Lucarnba: Herencia africana en el tango, 1870-1890.* Montevideo, Uruguay: Perro Andaluz Ediciones, 2008.

LIGIÉRO, Zeca. (2011). Batucar-cantar-dançar: desenho das performances africanas no Brasil. Aletria: *Revista De Estudos de Literatura*, 21(1), 133–146. https://doi.org/10.17851/2317-2096.21.1.133-146.

MUESTRAS VIRTUALES. *El carnaval afroporteño en el Shimmy Club*. Memorias de familias afroargentinas. Biblioteca del Congreso Argentina. Disponible en: https://bcn.gob.ar/muestras-virtuales/el-carnaval-afroporteno-en-el-shimmy-club

PETIT, Sandra H. *Pretagogia: pertencimento, corpo-dança afro ancestral e tradição oral africana na formação de professoras e professores. Contribuições do legado africano para a implementação da lei n2 10.639/03.* Fortaleza: Editora da Universidade Estadual do Ceará, Eduece, 2015.

PÉREZ GUARNIERI, Augusto. *África en el aula. Una propuesta de educación musical*. La Plata: Univ. Nacional de La Plata, 2007.

RODRÍGUEZ-MOÑINO. *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos* poéticos (siglo XVI), Madrid: Castalia, 1970, pág. 11.

REID ANDREWS, Georg. *Afroargentines of Buenos*

Aires, 1800-1900. The University of Wisconsin Press, 1980.

SOBRE AS COLABORADORAS E OS COLABORADORES

SOBRE AS COLABORADORAS E OS COLABORADORES
(Em ordem alfabética)

ALESSANDRA GUTIERREZ GOMES

Licenciada em Geografia pela UDESC, pós-graduanda em Dança Educacional pela Censupeg. Professora, coreógrafa e pesquisadora na área de Danças Espanholas e gestora do Studio de Dança Ale Gutierrez. Escritora do Blog "História da Dança Espanhola em Florianópolis com Pitadas de Brasil". Técnica em interpretação de cinema e teatro. Formação em Arteterapia pela Incorporarte. Especialista em Diáspora da História da África e Educação e Meio Ambiente pela UDESC.

Contato: alessakravitz@gmail.com | Curriculum Lattes: http://lattes.cnpq.br/7615618409794441

ANNALIES BARBOSA BORGES

Possui Graduação em Licenciatura em Letras/Língua Portuguesa/Literatura pela UECE (2004), Pós-Graduanda no curso de Especialização em Semiótica aplicada à Literatura e áreas afins pela UECE e Mestranda em Artes pelo Mestrado Profissional em Artes do IFCE. Atriz profissional formada pelo Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Ceará em 2009, atuando como atriz e

dramaturga desde 2001. É professora do Curso de Letras Português/Inglês e suas respectivas Literaturas do IFCE campus Baturité. Pesquisa nas áreas de: Educação, com ênfase em ensino de Literatura; Artes com ênfase em Teatro, Dramaturgias contemporâneas e Dramaturgia Feminina. Atua na área de Extensão com foco em: Educação, Educação e movimentos sociais, fazendo parte do NEABI (Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas) do IFCE campus Baturité.

Contato: annaliesprof@ifce.edu.br | Curriculum Lattes: http://lattes.cnpq.br/5727155659230065

CAMILE LEAL DE MEDEIROS

Graduada em Tecnologia de Eventos pela Universidade de Fortaleza (2016). Servidora Pública (TAE) do IFCE desde 2018. Possui MBA em Planejamento e Organização de Eventos Educacionais pela Estácio de Sá (2019). Mestranda em Artes pela Universidade Federal do Ceará - UFC (2021).

Contato: camile.leal@ifce.edu.br | Curriculum Lattes: http://lattes.cnpq.br/3382878709240032

CARLOS QUILICI

Carlos nasceu em Arroyo Seco, sul de Rosario, província de Santa Fé. Em algumas ocasiões, alternava em dupla com os guitarristas Martín Tessa e Javier Fioramonti. Em 1995, formou seu quinteto Los Tauras e, a partir de 2010, sua própria orquestra. Já fez mais de trinta turnês

internacionais, principalmente na Europa e América e viaja todos os anos para os países nórdicos. Foi membro da Orquestra Juvenil da Universidade Nacional de Rosário sob a direção de Domingo Federico e do Quinteto Camandulaje. Com Los Tauras, gravou cinco álbuns e um com a orquestra. O quinteto é formado por Martín Tessa (guitarra), Simón Lagier (violino), Lucas Querini e Víctor Parma (piano), Domingo Porta (contrabaixo) e Quilici (bandoneonista e diretor).

Contato: carlosquilici@hotmail.com | Canal de YouTube: https://www.youtube.com/carquilici

CARLOS ENRIQUE ÖESCH

Percussionista uruguaio (Nueva Helvécia) residente em Mendoza, Argentina, desde 1992. Formado no Conservatório AUDEM, Associação Uruguaia de Músicos, Montevidéu, Uruguai. Professor Titular de Percussão na Licenciatura de Música Popular, Universidade Nacional de Cuyo. Com aperfeiçoamento através de clínicas de percussão: Edu Lombardo y Pablo Pinocho Routín, 2003; Zakir Hussain (Percussão de Índia) em Barcelona, 2004; Bateria de murga com “Lolito” Iribarne, Uruguai, 2009; Bateria com Daniel “Pipi” Piazzolla, 2014; Clínicas de Música Popular Uruguaia com Percussão Afro peruana, “Lalo” Izquierdo, Peru, 2018. Integra a orquestra da *Fiesta de la cosecha* e acompanha diversos artistas de grande trajetória como Susana Baca, Raly Barrionuevo, Peteco

Carbajal, Ligia Piro, Jaime Torres, Ricardo Mollo entre outros.

Website: https://www.facebook.com/Quiqueoesch | Contato: quiqueoesch@hotmail.com

CÍCERA NUNES

Doutora em Educação Brasileira pela Universidade Federal do Ceará (2010). É Mestre em Educação Brasileira também pela UFC (2007). Pedagoga e Especialista em Arte-Educação pela Universidade Regional do Cariri (2003). Foi professora da educação básica da rede municipal e particular de Juazeiro do Norte (2000-2008), da Universidade Federal de Alagoas, UFAL (2008-2010) e da Universidade Federal de Campina Grande, UFCG (2010-2011). Atualmente é Professora Adjunta vinculada ao Departamento de Educação da Universidade Regional do Cariri, URCA. Professora Permanente do Mestrado Profissional em Educação e do Mestrado Profissional em Ensino de História da URCA. Coordenadora do Núcleo de Estudos em Educação, Gênero e Relações Étnico-Raciais, NEGRER/URCA. Coordenadora Geral do *Congresso Internacional Artefatos da Cultura Negra*. Membro da Associação Brasileira de Pesquisadores Negros, ABPN e da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em

Educação, ANPED.

Contato: cicera.nunes@urca.br |Curriculum Lattes: http://lattes.cnpq.br/8976938140345357

DANIELLE DE OLIVEIRA CARDOSO JOIA

Mestranda no Mestrado Profissional em Artes do IFCE. Possui especialização em Light Design (UVA/RJ); graduação em Indumentária, em cenografia e em Arquitetura e urbanismo (ambas na UFRJ). Foi professora da pós-graduação em carnaval e figurino da UVA/RJ, do Bacharelado em Dança da UFRJ e do Bacharelado em Artes, com habilitação em Figurino e Indumentária, do SENAI CETIQT.

Contato: dannydeocardoso@gmail.com | Curriculum Lattes: http://lattes.cnpq.br/4169260007706705

EDER RODRIGUES

Professor Adjunto do Centro de Formação em Artes e Comunicação da Universidade Federal do Sul da Bahia UFSB. Atua como Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto UFOP. É artista da cena, pesquisador e escritor com 7 livros publicados. Doutorado (2017) e Mestrado (2010) pela Universidade Federal de Minas Gerais com pesquisa sobre a dramaturgia contemporânea, a gênese coletiva dos processos de criação e as teatralidades da América Latina. Graduado/Licenciado em Teatro pela

Faculdade de Belas Artes da UFMG. Mantém pesquisa e produção artística no segmento dramatúrgico e em torno dos estudos do Teatro Latino-Americano. É dramaturgo com 15 peças escritas de forma autoral e em diálogos colaborativos com coletivos das cinco regiões do país. Atua também como encenador, performer e ensaísta. Coordenou o curso Artes do Corpo em Cena, da UFSB (2018-2021). Integra o corpo docente criador do Curso de Especialização em Dramaturgias Expandidas do Corpo e dos Saberes Populares (2019-2022) na UFSB.

Contato: ederdelrodrigues@ufsb.edu.br | Curriculum Lattes: http://lattes.cnpq.br/8766655437586822

ELOISA LEITE DOMENICI

Professora Associada do Centro de Formação em Artes da Universidade Federal do Sul da Bahia. Docente colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA e, atualmente, é coordenadora do curso de especialização em Dramaturgias Expandidas do Corpo e dos Saberes Populares na UFSB. Líder do Grupo de Pesquisa Poéticas do Corpo e Saberes Populares (UFSB-CNPq). Realizou recentemente pós-doutoramento no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, sob a supervisão do professor Boaventura de Sousa Santos.

Contato: domeniceloisa@gmail.com | Curriculum Lattes: http://lattes.cnpq.br/9652870444818895

FACUNDO SCANZI

Tamboreiro, percussionista, musicólogo e professor especializado em folclore argentino e Música afro-argentina. Formado no Conservatório de Música de Morón Alberto Ginastera. Discípulo de Tristán Taboada e Facundo Guevara. Com mais de 20 anos de experiência, e destacada participação nas turnês: pela Espanha, do Sol Argentino Folk Ensemble (2010); pela Argentina, com a cantora espanhola Olga Román (2012) e por Bolívia (2014). Desde 2015 integra o grupo *Un, dos, tres cuá*. Bolsista INFD (res. 49/16) do Conservatório de Música de Morón, projeto Músicos no Congresso, 2017 (UNL). Como afro-argentino, é membro da Associação Misibamba e da Rede Federal Afro-Argentina del Tronco Colonial. Coordena o projeto *Reconhecendo o Tambor Avô*. Colabora com a pesquisa e circulação de literatura em *pliego suelto* no Instituto Musicologia Nacional Carlos Vega (INMCV), sob a direção de Norberto P. Círio.

Contato: facundoscanzi@gmail.com | Curriculum: https://www.linkedin.com/in/facundo-j-scanzi-2a93b21a7

FERNANDO EMANUEL "COCHO" MARTÍNEZ

Nasceu na cidade de Santa Fé, Argentina em 1991. Bailarino e diretor do Nómade Espacio de Arte, e da Producción Nómade, área dedicada à produção audiovisual. Ingressou em companhias de dança da cidade de Santa Fé da cidade de Rosário, Santa Fé. Atualmente trabalha como bailarino independente em teatros e espaços culturais da cidade de Rosário. Participou em diferentes festivais, tanto locais como nacionais, incluindo a Bienal de Arte Jovem, o Festival Nacional de Folclore Cosquín em Córdoba, o Folclore Gessler para Todos e Tanta danza, entre outros. Em 2021, participou como Professor Convidado do Atelier de Criação III, disciplina do Mestrado em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará (UFC).

Contato: malambofer73@gmail.com | Producción Nómade: https://www.youtube.com/channel/UCqaVjYK6wkDjMDC67TSkExQ

FRANCISCO HARLEY DE OLIVEIRA ALMEIDA

Harley Almeida é um artista-pesquisador-montador-transdisciplinar. Experimenta audiovisual, poesia, fotografia, rabiscagens, sonoridades, musicalidades, dispositivos móveis e software freeware. É graduado no famigerado BHU - Bacharelado Interdisciplinar em Humanidades (UNILAB), especialista em Segurança Alimentar e Nutricional (UNILAB/UNESP). Graduando em Antropologia (UNILAB) e Mestrando em Artes (UFC). É

membro do coletivo k-talises e do Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas (LAMUR).

Link Youtube: http://www.youtube.com/c/HarleyAlmeida e Instagram: @almeidaharley | Curriculum Lattes: http://lattes.cnpq.br/3685586875099289

IVAN VILELA

Professor na Faculdade de Música e no Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, na área de musicologia. Pesquisador contratado pelo INET-md da Universidade de Aveiro, Portugal, para o projeto AtlaS - Atlântico Sensível. Doutor em Psicologia Social pela USP, orientado por Ecléa Bosi e Mestre em Composição Musical pela UNICAMP, orientado por José Roberto Zan. Possui graduação em Composição Musical pela UNICAMP, onde foi aluno de Almeida Prado. Atua como compositor, arranjador e instrumentista. Suas pesquisas estão voltadas ao universo da Cultura Popular e da Música Popular Brasileira. Mantém atividade artístico-musical e didática no Brasil e no Exterior.

Contato: ivanvilela@usp.br | *Curriculum Lattes: http://lattes.cnpq.br/9215051154433704*

JESSE CRUZ

Doutorando em Educação pela Universidade Federal do Paraná (PPGE-UFPR) e Mestre em Educação pela Universidade Regional de Blumenau (PPGE-FURB). Licenciado em Arte, pela Universidade Uirapuru, Sorocaba/SP. Professor substituto no SEPT (*Setor de Educação Profissional e Tecnológica*) UFPR e no

Departamento de Artes da FURB. Membro da linha de pesquisa LICORES (*Linguagem, Corpo e Estética na Educação*) e pesquisador do grupo de pesquisa RIZOMA (UFPR).
E-mail: jessecruz@ufpr.br | Orcid: https://orcid.org/0000-0001-8815-9662

JÉSSICA MALHEIROS E SILVA

Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade de Fortaleza (2015) e Pós-graduação (MBA) em Marketing Digital e Gestão de Mídias Sociais pela UNIFOR. Atualmente faz Pós-Graduação em Gestão Estratégica em Marcas (UNIFOR). Jéssica é atuante no meio cultural desde os 3 anos de idade, dando início à sua trajetória pelo ballet clássico, na Escola de Ballet M. Romcy. Professora nas academias de Michelle Fontenelle, Tereza Passos, Escola de Dança Passos, Colégio Ágape, Núcleo de Dança Xênia Skeff e Studio Michelle Borges. Participou de festivais nacionais e internacionais de dança como Passo de Arte Norte/Nordeste, Passo de Arte Internacional, em Indaiatuba, Festival Internacional de Danças Urbanas, em Curitiba e Grand Prix, em Nova Iorque. Também fez cursos com grandes nomes da dança em NY.
Contato: jessicamalheiross@gmail.com | Curriculum Lattes: http://lattes.cnpq.br/4688502089750413

JOCIANNY CAETANO

Arte-educadora, pesquisadora e artista da cena Alagoana. Atua nas áreas de crítica, dramaturgia e encenação. Graduada em Teatro-Licenciatura pela Universidade Federal de Alagoas -UFAL (2014) e com Especialização em Metodologia do Ensino de Artes -UNINTER (2017). Mestranda e pesquisadora em arte na Universidade Regional do Cariri (Urca). Integrante do Coletivo Filé de Críticas, colaborando com escritas críticas sobre a cena local e nacional, constantemente refletindo sobre caminhos da escrita crítica na mediação das artes cênicas. Desde 2018 vem tecendo e acompanhando a CENA através de suas tessituras críticas e pesquisas

Site: https://filedecriticas.blogspot.com/ | Lattes: http://lattes.cnpq.br/4970713244695076

JUAN MARTIN SCALERANDI

Nascido em Temperley, Bs. As., Argentina, em 1977 é violonista e compositor. Professor Superior de Violão, formado pelo Conservatório Julián Aguirre em Bs. As. É pesquisador de música folclórica na região pampeana e professor de harmonia, morfologia e contraponto. Desenvolveu uma importante função docente como professor de Composição na ESEA N°1 (*Escuela Polivalente de Arte de Esteban Echeverría*), e como Professor de Elementos Técnicos da Música II e História da Música III no Conservatório Carlos Morel de Quilmes. Em 2020 idealizou o "Projeto Pancho", série de vídeos que analisam a obra de

Moreno Palacios. Em rádio possui o espaço "*De bordonas y zorzales*" em diferentes programas de Rádio Folclórica Nacional, Radio Urbe de L. de Zamora e Radio de Lanus. Como músico estável realiza "*El fogón de Omar Moreno Palacios*" na Rádio Nacional Folclórica. Entre 2001 e 2019 fez apresentações na Espanha, Itália, Alemanha, Holanda e França. Em 2018, foi pela terceira vez beneficiário de uma bolsa do Fondo Nacional de las Artes da Argentina, na modalidade Bolsa de Criação Nacional, para compor material para violão de música dos pampas.

Contato: jmscalerandi@gmail.com | Canal de YouTube: https://www.youtube.com/user/jmscalerandi/

JÚLIA TIZUMBA

Doutoranda em Artes Cênicas pela Escola de Belas Artes da UFMG. Formada no Teatro Universitário da UFMG em 2011 e graduada em Jornalismo pela PUC Minas em 2014. Em 2012, realizou intercâmbio na Universidad Nacional de Rosario, Argentina. É atriz da Cia. Burlantins e uma das idealizadoras da Mostra Benjamin de Oliveira. Também integra o Coletivo Negras Autoras, atuando como compositora, cantora e instrumentista. Ministra aulas de percussão na Associação Cultural Tambor Mineiro e integra o elenco dos musicais *Elza*, *O Frenético Dancin Days*, *Zumbi, Oratório, Clara Negra, O Negro, a Flor e o Rosário, Madame Satã, NEGR.A e ERAS*.

Contato: @juliatizumba | Curriculum Lattes:

KLÉVIA CARDOSO DA SILVA

Presidenta do Grupo Coco de Praia do Iguape do Mestre Chico Casueira. Coquista, boca de roda, arte-educadora, articuladora e mobilizadora de eventos e grupos culturais na comunidade do Iguape. Em 1992, cria o grupo Raízes Artísticas do Iguape, onde trabalha na dança, nas cantigas com ritmos afro-indígenas, movimentos marcados por lutas e vitórias. Em 1993, inicia o mapeamento da cultura com uma visão histórica voltada para o desenvolvimento artístico- cultural, buscando reconhecer-se e se identificar diretamente com movimentos rústicos, realizando um mapeamento com estudos, pesquisas e levantamento cultural da comunidade do Iguape. De 1995 a 1999, é convidada para ser monitora de dança na localidade no Programa de Erradicação do Trabalho Infantil - PETI. Organiza festas populares e eventos culturais na sua casa, que sempre foi um espaço de cultura, iniciado pela mãe e com participação da comunidade. Assim, conseguiu resgatar a Dança do Coco da Praia do Iguape, uma antiga tradição que estava adormecida e voltou a realizar as Rodas de Coco com frequência nesse território. Eleita presidenta pelos pescadores integrantes pelo trabalho de organização do grupo, articulação das apresentações e rodas de coco na comunidade; cuidando das confecções das roupas tradicionais para a apresentação do grupo feitas com tinta extraída da casca do cajueiro. Busca manter sempre a originalidade e os costumes dos antepassados,

valorizando os saberes dos mais velhos como fontes inesgotáveis de cultura.

Contato:
https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/30026/

LAURA LAVALLE

Intérprete vocal, iniciando sua formação musical no coral infantil Chiquicanto entre os 11 e 12 anos. Desde 2007, dedica-se à interpretação de diversos instrumentos, como: o violão, sendo discípula de Francisco "Pancho" Rodriguez, Pablo Fauaz, Martín Sánchez, Pedro Rossi (Liliana Herrero / Octafonic), e baixo elétrico sob a orientação de César Franov. Formada no Professorado em Canto Popular (FOBA), em violão, e membro da Faculdade de Educação Musical da Escola Superior de Arte Leopoldo Marechal (2007 e 2014). Atualmente cursa o Bacharelado em Música Argentina pela UNSAM. Produtora de Las Lauras Producciones desde 2018. Atualmente é cantora, violonista e compositora dos Grupos *Temporal* e *Un, dos, tres, cua.*

Contato: laulavalle87@gmail.com | Curriculum:
https://www.linkedin.com/in/laura-la-valle-b77298b1/

LAURA RONDINELLA

Bacharel e Licenciatura em Artes Visuais com ênfase em Design pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUCCAMP). Formação complementar na faculdade de artes École supérieure d'Art de Grenoble. Especialização em

pintura tradicional de cerâmica Scuola D'Arte e Ceramica di Deruta. Especialização em torno eletrônico no Studio W São Paulo. Proprietária e professora do Ateliê Casa da Montanha. Professora no Ateliê Ninsei Campinas.

Contato: ateliecasadamontanha@gmail.com | Curriculum: ateliecasadamonatanha.com

LUIS CARLOS CANDIDO SOUZA

Ator, encenador e pesquisador. Mestrando em Artes pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Licenciado em Teatro pelo Instituto Federal do Ceará, Reitoria (2016). Tem experiência na área de Artes Cênicas, atuando principalmente nos seguintes temas: dramaturgia, direção teatral, interpretação e processos criativos em teatro de grupo. Fundador e diretor artístico do *Cangaias Coletivo Teatral*, gestor do Apê Cultural e coordenador/professor do Curso Livre de Práticas Teatrais.

Contato: lcarlosshinoda@gmail.com | Curriculum Lattes: http://lattes.cnpq.br/2509065585297825

MAURÍCIO TIZUMBA

Ator, compositor, cantor, multi-instrumentista, diretor musical e capitão de congado, Maurício Tizumba estabeleceu em sua trajetória artística – que começou quando ainda era criança, na extinta TV Itacolomi – diálogo entre diversas linguagens e entre a arte e as manifestações populares tradicionais da cultura afro-

brasileira e afro-mineira. Formado pelo Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais e transitando pelo cinema, pela TV e pelo teatro, atuou em 28 espetáculos, sendo 25 musicais, entre eles, a trilogia de João das Neves: “Bituca”, com músicas de Milton Nascimento, e “Besouro Cordão de Ouro” e “Galanga Chico Rei”, com músicas de Paulo César Pinheiro (a experiência deste último se desdobrou em álbum homônimo, o sexto da carreira, criado em parceria com Sérgio Santos). Ainda no teatro, participou da criação da Cia. Burlantins, em 1996, quando iniciou seus trabalhos junto a Tim Rescala, encontro que se desdobrou nos musicais “Pianissimo”, “A Sombra do Sucesso” e “A Turma do Pererê” e na opereta “O Homem que Sabia Português”. Pela atuação como o jumento do infantil “Os Saltimbancos” foi agraciado com o Prêmio Zilka Salaberry em 2010. É também idealizador da Mostra Benjamin de Oliveira e do Espaço Cultural Tambor Mineiro. Já excursionou por Estados Unidos, Canadá e Europa, sendo um dos representantes de Minas Gerais no “Ano do Brasil na França”. Com o seu grupo de tambor mineiro participou do New Orleans Jazz Festival e por quatro edições do Landesmusikakademie Berlim.

Contato: tizumba@tizumba.com | WebSite: http://tizumba.com.br/site/

NATACHA MURIEL LÓPEZ GALLUCCI

Professora de Filosofia do Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes da Universidade Federal de Alagoas

(UFAL), Alagoas, Brasil. Professora do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes, ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC). Professora do PROFArtes, URCA. Pós-Doutora em Artes, bolsista PNPD, CAPES. Doutora em Filosofia (IFCH) pela Unicamp. Doutora em Multimeios (IA) pela UNICAMP, São Paulo Brasil. Mestre em Filosofia pela UNICAMP e Licenciada em Filosofia pela Universidade Nacional de Rosario (UNR). Coordenou o GT de Tango e Cultura do Rio de la Plata, (2004-2016, UNICAMP). Coordenadora do Grupo FiloMove Filosofia, Artes e Estéticas do Movimento. Editora da Revista Vazantes (PPGArtes, UFC). Equipe editorial da Revista Vivomatografias, BS.AS. Argentina. Pesquisadora associada à SOCINE, onde coordena o ST Audiovisual e América Latina: estudos estético-historiográficos comparados. Pesquisadora Associada à ABRACE, Brasil. Pesquisadora Associada à ANDA, Brasil. Pesquisadora do Projeto Epistemologias em Crise. IAE, UBA, Argentina. Ganhadora dos Prêmios Performance IV, 2014, (CIDDIC, UNICAMP); Prêmio Funarte RespirArte (2020) e Prêmio Lei Aldir Blanc (2020).

Contato: natacha_muriel@hotmail.com | Curriculum Lattes: http://lattes.cnpq.br/6417676403385648 - Website: www.natachalopezgallucci.com

REGINALDO FERREIRA DOMINGOS

Professor Adjunto da Universidade Federal do Cariri (UFCA), no Instituto de Formação de Educadores (IFE), Brejo Santo,

CE, atuando nos cursos de Licenciatura em Pedagogia e da Licenciatura Interdisciplinar em Ciências Naturais e Matemática. Professor Colaborador no Mestrado Profissional no Ensino de
História, ProfHistória (URCA/UFRJ). Idealizador da disciplina livre: Educação, Cultura, História Africana e Afro-Brasileira. Graduado em História (URCA), Especialista em História e Sociologia pela mesma Universidade. Mestre e Doutor em Educação (UFC). Presidente e Membro da Comissão Permanente de Heteroidentificação/Ações Afirmativas/Cotas da UFCA. Coordena o NEEHDREM (Núcleo de Estudos em Educação, História, Diversidade, Raça, Etnia e Movimentos Sociais). Gerente em âmbito da Pró-Reitoria de Cultura (PROCULT) da UFCA.
Email: reginaldo.domingos@ufca.edu.br_____| Curriculum Lattes: http://lattes.cnpq.br/8461136335511706

ROGERIA VITURINO DA SILVA

Possui graduação em Teatro pela Universidade Federal do Ceará (2019) e graduação em Letras - Português pela Universidade Estadual Vale do Acaraú (2006). Atualmente é professora - Secretaria da Educação Básica do Ceará. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Interpretação Teatral, atuando principalmente nos seguintes temas: memória, corpo sertanejo-feminino, resistência, performance e teatro escolar.
Contato: rogeriaviturino@yahoo.com.br | Curriculum Lattes:

http://lattes.cnpq.br/6586793739551444

RODOLFO *CHOLO* MONTIRONI

Nasceu em Rosário e viveu toda a sua vida em Granadero Baigorria (Santa Fé). Começou a estudar bandoneon com Jesús Ángel Videla. Aos oito anos, Julio Barbosa o ouviu e começou a ensiná-lo. Em 1942, estreou em orquestras na Típica Astral. Em 1944, Barbosa formou sua própria orquestra e lhe confiou uma das vagas na fila dos bandoneonistas. Em outubro de 1953, ingressou na orquestra de Antonio Ríos. Mais tarde, formou seu grupo Discepolín. Gravou o LP com Jorge Sobral na Espanha, lançado em 1980. Mas, além do sucesso com Sobral, participou da ópera rock Evita, com Paloma San Basilio, Patxi Andion e a Orquestra Nacional da Espanha, com oitenta e dois integrantes. Quando voltou a Buenos Aires, integrou a equipe do local Taconeando, de Beba Bidart. Acompanhou também Carlos Rossi, com quem também excursionou e, em 1984, gravou o LP intitulado A Myi Way. Em outubro de 1982, apresentou o espetáculo *Grandes valores del tango*, no Palladium Boite, em Madri, e tocou no Trottoirs de Buenos Aires. Formou um duo com o acordeonista Raúl Barboza e integrou o duo Salgán-De Lío em diferentes palcos franceses. Em 1988, dirigiu o grupo com o qual o cantor Ricardo Sivina gravou o LP *Adiós Nonino*. Apresentou-se no Olimpia de Paris e foi solista da Toulouse Capitol Orchestra, dirigida por Michel Plasson;

Madrid, Barcelona e Granada e, como bandoneon solista, com a Royal Philharmonic em Londres. Deu concertos no Auditório Manuel de Falla, na Alhambra de Granada; no Anfiteatro Romano de Siracusa, na Sicília; no Florida Park em Madrid e na Radio France em Paris.
Curriculum:
https://www.todotango.com/creadores/biografia/1500/Cholo-Montironi/

SOL NARVÁEZ

Poeta, compositora, professora de música e flauta transversal, gerente cultural e membro do coletivo LGTB+. Em 2013, se formou como professora de flauta transversal, com especialização em música popular na Escola Superior de Arte "Leopoldo Marechal". Realizou estudos de música clássica no Conservatório Provincial de Música "Alberto Ginastera" e foi, desde cedo, uma autodidata incansável. Na sua vida musical, desde 2000 tem participado em vários projetos musicais folclóricos, tango, candombe, música afro-peruana, rock. Desde 2015, é musicista e coordenadora do grupo *Um, dois, três cuá*. Como poeta, participou das oficinas de leitura e escritura de Osvaldo Bossi e Verónica Yattah, entre outros; publicou um livro de poesia e tem um romance inédito. Atua na gestão cultural da *Las Lauras Producciones*; lidera a área de apresentação de projetos e acompanha os artistas com ferramentas de autogestão.

Contato: solnarvaez85@gmail.com | Curriculum: https://www.linkedin.com/in/sol-narvaez-4249a8208/

SUELEN TURIBIO LOPES

Arte educadora e professora licenciada em Artes, Música. Graduada na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com complementação de estudos em Percussão Popular na Universidade Nacional de Cuyo (UNC), Mendonza, Argentina. Graduanda em Pedagogia (2ª licenciatura) pelo Centro Universitário Internacional (UNINTER). Possui experiência como arte educadora, professora de música, percussionista e gestora/coordenadora de projetos artísticos e de arte-educação no Brasil e na Argentina, bem como no ensino de música/percussão para pessoas de diferentes faixas etárias em contextos diversos (dentro e fora do âmbito escolar), ministrando vivências, cursos, oficinas e aulas de ritmos da cultura afro-latina.

Contato: sucaturibio@gmail.com. | Curriculum Lattes: http://lattes.cnpq.br/0584011096383417

VALDIR VIEIRA DE LIMA

(Mestre Valdir) Intérprete vocal, músico (zabumba), artista cênico, lutador experiente de espadas. Começou a brincar reisado no ano de 1999 em Juazeiro do Norte. Participou de grupos como: Reisado Discípulos de Mestre Pedro no papel de embaixador e contramestre; no Reisado Nossa Senhora das Dores como contramestre; no Reisado São Sebastião como contramestre e no Guerreiro Santa Madalena. Em 2008, passou a responder como Mestre do Reisado São Miguel, Guerreiro Nossa Senhora Aparecida e, desde 2016, mestra o Reisado Arcanjo Gabriel. Oferece oficinas, vivências e formações com temáticas ligadas ao reisado do Cariri como práticas cênicas, oficina de adereços, fabricação de espadas, manuseio e jogos de espadas. Participa de pesquisas acadêmicas do Grupo FiloMove, tem realizado ensaios fílmicos e seminários para a Universidade Federal do Cariri, o Sesc Ceará, entre outras relevantes contribuições para construção de saberes sobre patrimônio imaterial do Cariri.

Contato:
https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/16236/#/tab=sobre

SHERYDA LOPES BORGES

Mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES) da Universidade Federal do Ceará (UFC). Possui graduação em Licenciatura em Artes Visuais pelo Instituto

Federal do Ceará - Reitoria (2020) e graduação em Jornalismo pela Faculdade Estácio do Ceará (2010). Atualmente é professora de Artes Visuais e artesanato no Ensino Fundamental I e II. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Gênero, Ensino de Artes, Performance e Arte Urbana.

Contato: sherydalopes.arte@gmail.com | Curriculum Lattes: http://lattes.cnpq.br/6452973518410184

WALDIRIO OLIVEIRA CASTRO

Artista-pesquisador e curador. É especialista em Semiótica pela (UECE). Atualmente integra o Mestrado em Artes - UFC e a Licenciatura em Artes Visuais - UNINTER. Formado na primeira turma do Curso Técnico em Teatro Musical SESI-SP e no Curso Técnico em Dança do Porto Iracema das Artes. Na música, tem formações no curso livre de canto erudito na EMESP e o Curso de extensão em instrumento musical (Acordeom) IFCE. No cinema, tem formações nas extensões de atuação para vídeo, e produção audiovisual promovidas pela UEPB e no curso livre de cinema da Casa Amarela UFC. É integrante do Coletivo WE e do NUEP (Núcleo de estudos da performance). Tem interesse nas pesquisas em arte de modo expandido e adisciplinar.

Contato: castro.waldirio@gmail.com | Curriculum Lattes: http://lattes.cnpq.br/6661968077653765

WASHINGTON GULARTE

Compositor e intérprete vocal uruguaio residente em Porto Alegre. Colaborou com o vereador Márcio Bins Ely na elaboração da Lei Dia do Candombe (03 de dezembro), através da fundamentação histórica. Autor do livro *El Candombe*, primeiro livro que narra a evolução histórica do candombe afro-uruguaio, editado em Porto Alegre, Brasil, no dia 03 de dezembro de 1991, com aval do Cônsul Geral do Uruguai, Jorge Ciasulo, da Ordem dos Músicos do Brasil, RS, Norberto Borges dos Santos, também é autor do *Movimento Candombero*. Em 1993 lança o primeiro CD de candombe editado em Porto Alegre.
Canal de YouTube: https://www.youtube.com/washingtongularte

ZULEIDE FERNANDES DE QUEIROZ

Possui Graduação em Pedagogia pela Faculdade de Educação da UFC, Mestrado e Doutorado em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da UFC e Pós-Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRN. É professora do Curso de Medicina da Faculdade de Medicina de Juazeiro do Norte - FMJ e dos Programas de Pós-Graduação: Programa de Mestrado Profissional em Educação PMPEDU/URCA, Programa de Mestrado Profissional em Ensino de História - PROFHISTÓRIA/URCA e Programa de Mestrado em Desenvolvimento Sustentável - PRODER/UFCA. Pesquisa nas áreas de: Educação, com ênfase em História da Educação, Política Educacional e

Formação de Professores; Saúde e Violência; Feminino e Violência; Infância - Adolescência e Violência.

Contato: zuleide.queiroz@urca.br | Curriculum Lattes: http://lattes.cnpq.br/3003401690552110